разговоры на бумаге

№ 6

«пора искусству вторгнуться в жизнь»: возвращение перформанса







Издание приурочено
к выставке
Путь к авангарду: диалоги художников в журнале «А–Я»
4 сентября 2025 —
18 января 2026

Центр «Зотов»

Издание подготовлено совместно с Музеем AZ

При поддержке

ВТБ

ВЫСТАВКА

Кураторская группа
Анна Замрий
Ирина Горлова
Арина Хоменко
Гаянэ Арутюнян

АНО «Центр Зотов конструктивное пространство»

Генеральный директор
Дарья Филиппова

Программный директор
Валерия Агафонова

Продюсер
Валерия Никишкина

Хранители экспозиции
Елена Желудкова
Дмитрий Никишов

Музей AZ

Генеральный директор
Наталия Опалева

Хранители коллекции
Наталья Волкова
Александра Волкова
Ксения Баданина

Участники выставки

Государственная Третьяковская галерея
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
Государственный Русский музей
Государственный музей истории Санкт-Петербурга
Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»
Московский музей современного искусства
Государственный музей В. В. Маяковского
Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук
Российский государственный архив литературы и искусства
Музей AZ
Архив Музея современного искусства «Гараж»
Архив Игоря Шелковского
Alina Pinsky Gallery
Коллекция Антона Козлова
МИРА коллекция
Фонд культуры «Екатерина»
Коллекция Игоря Маркина
Stella Art Foundation
Музей МАНИ
Фонд «Прометей»
Собрание Марины и Бориса Молчановых
Архив Валентина Серова
Собрание семьи Митурич-Хлебниковых
Архив Александра Родченко и Варвары Степановой
Архив семьи Инфанте
Архив Риммы и Валерия Герловиных
Архив Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова
Коллекция Елены Куприной-Ляхович
Коллекция Алёны Кирцовой
Коллекция семьи Лукиновых
Коллекция Александра Ганкина
Коллекция Леонида Шумилина
Михаил Гробман
Борис Орлов
Александр Косолапов
Георгий Кизевальтер
Андрей Монастырский
Виктор Скерсис

© АНО «Центр Зотов конструктивное пространство», 2025
© Музей AZ, 2025
© Alina Pinsky Gallery, 2025
© Галеев-Галерея, Москва, 2025
© ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва, 2025
© Государственная Третьяковская галерея, 2025
© Государственный музей В. В. Маяковского, 2025
© Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, 2025
© МИРА коллекция, Москва, 2025
© Мультимедиа Арт Музей, Москва, 2025
© Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), 2025
© Русский музей, Санкт-Петербург, 2025
© Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина», 2025
© Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, 2025
© Фонд Дмитрия Пригова, 2025
© Фонд поддержки культуры «Стелла Арт Фонд», 2025
© Фонд «Прометей», 2025
© Архив Музея современного искусства «Гараж», 2025
© Архив А. М. Родченко и В. Ф. Степановой, 2025
© Архив Валентина Серова, 2025
© Архив Игоря Пальмина, 2025
© Архив Игоря Шелковского, 2025
© Архив Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова (ТОТАРТ), 2025
© Архив Риммы и Валерия Герловиных, 2025
© Архив семьи Инфанте, 2025
© Коллекция Александра Ганкина, 2025
© Коллекция Алёны Кирцовой, 2025
© Коллекция Антона Козлова, 2025
© Коллекция Елены Куприной-Ляхович, 2025
© Коллекция Игоря Маркина, 2025
© Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных, 2025
© Боулт Джон Эллис (John Ellis Bowlt), 2025
© Кизевальтер Г. Д., 2025
© Комар В. А., 2025
© Косолапов А. С., 2025
© Мислер Николетта (Nicoletta Misler), 2025
© Монастырский А. В., 2025
© Мухин И. В., 2025
© Орлов Б. К., 2025
© Пивоваров В. Д., 2025
© Пригов Д. А. (наследники), 2025
© Сигутин А. В., 2025
© Скерсис В. А., 2025

Права на использование изображений произведений М. Ларионова, А. Родченко, И. Кабакова, Э. Булатова, И. Чуйкова и А. Косолапова предоставлены УПРАВИС

ИЗДАНИЕ

Составители
Ирина Горлова
Анна Замрий

Авторы статей

Екатерина Андреева, кандидат искусствоведения, доктор философских наук, художественный критик, куратор, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Джон Эллис Боулт (John Ellis Bowlt), исследователь русского авангарда, куратор, директор Института современной русской культуры «Голубая лагуна» в Лос-Анджелесе

Ирина Горлова, искусствовед, куратор

Константин Дудаков-Кашуро, кандидат культурологии, доцент МГУ имени М. В. Ломоносова, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

Ирина Карасик, доктор искусствоведения, куратор, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Екатерина Лазарева, кандидат искусствоведения, куратор, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

Юлия Лебедева, искусствовед, куратор

Виктор Мизиано, куратор и теоретик современного искусства, кандидат искусствоведения, основатель и главный редактор «Художественного журнала»

Николетта Мислер (Nicoletta Misler), искусствовед, исследователь русского авангарда

Галина Шубина, искусствовед, куратор

Выпускающий редактор
Полина Серошганова

Редактор
Анастасия Свотина

Корректура текстов на русском языке
Дарья Савиных
Ольга Грецова
Татьяна Самарцева

Перевод с английского, корректура текстов на английском языке
Даниил Дынин

Перевод с итальянского
Марина Лопухова

Перевод на английский
Саймон Паттерсон

Предметная съемка
Дарья Нестеровская

Дизайн
Максим Родин

Цветокорректор
Надежда Новоженова

Работа с музеями и правообладателями
Карина Кондратова

В работе над изданием принимали участие
Гаянэ Арутюнян
Арина Хоменко

Технологическое сопровождение
Издательство «Бослен»

Организаторы выражают особую благодарность за помощь в подготовке и реализации издания

Игорю Шелковскому и семье художника
Алине Пинской и Жанне Алексеевой
Ирине Врубель-Голубкиной и Михаилу Гробману
Виктору Мизиано
Алине Федорович
Саше Обуховой
Таисии Захаровой
Нине Шабалиной
Марии Цанцаноглу
Юлии Туловской
Римме и Валерию Герловиным
Франциско Инфанте
Эмилии Кабаковой
Виталию Комару
Борису Орлову
Глебу Серову
Сергею Шаблавину
Александру Юликову
Виктору Скерсису
Евгении Чуйковой
Ирине Богомоловой
Екатерине Элошвили
Юрию Альберту
Елене Куприной-Ляхович

isbn 978–5–6050376–3–7

01—22 *Юлия Лебедева*
«тише. идет эксперимент!»
23—31
«будущее уже настало»
Беседа Ирины Врубель-Голубкиной
с Н. И. Харджиевым
32
list of illustrations





Юлия Лебедева

«тише. идет эксперимент!»

Мне представилась история нашего искусства XX века в виде раскрытой книги: по страницам бегут строчки, к центру и краям, а в середине, на месте переплета,— черная дыра, к которой неумолимо движется русский авангард. Когда началась оттепель, эта дыра как будто стала рассасываться, и у художников андеграунда появился интерес к искусству авангарда и революционной эпохи. Но если авангардисты начала XX века с радостью поддержали революцию, не только как эксперимент, к которому сами неистово тяготели, но и как строительство лучшей жизни, то авангардисты «второго призыва» были поначалу весьма аккуратны, сторонились власти — ведь память о репрессиях была еще жива. Начавшись в 1960-х, кульминации этот процесс достиг в перестройку, во второй половине 1980-х: искусство «оттаяло», набралось смелости и, почуяв «ветер перемен», возвращалось к осмыслению авангардных практик в новом ключе — это было воспевание чистой идеи.

В период оттепели демарш на выставке 1962 года в Манеже[1] не увенчался успехом: право на самовыражение отстоять не удалось, и художники снова засели в своих мастерских и квартирах. Однако интерес к экспериментам неизменно нарастал, несмотря на последовавшие застойные серые времена, и следующий демарш в виде «Бульдозерной выставки» (сентябрь 1974-го), получивший большой резонанс, был шагом к свободе творчества, пока весьма формальной и ограниченной. Так или иначе, за «Бульдозерной» последовали выставка в парке «Измайлово» (сентябрь 1974-го), серия квартирных показов (1975–1976), а за ними — некоторые разрешенные экспозиции на официальных площадках. На одной из них, состоявшейся 20–30 сентября 1975 года в павильоне «Дом культуры» ВДНХ, молодежь проявила себя в новом качестве, представив довольно радикальную по тем временам акцию «Высиживание» группы «Донской — Рошаль — Скерсис», во время которой участники сидели в огромном, собственноручно изготовленном гнезде, с табличками «Тише. Идет эксперимент!» и «Высиживайте яйца». Акция имела такой эффект, что советские начальники попытались «разорить гнездо» за нарушение пожарной безопасности, и в итоге им это удалось, но в памяти людей надолго осталось гнездо, в котором легко помещались три веселых художника и ребенок. «В “Гнезде” народ просто жил. Там обедали, разговаривали… к моему удивлению, все участники выставки, а их там было около 160 человек, проявили неожиданную солидарность, отказавшись от участия в случае устранения нашего “Гнезда”»,— вспоминал Михаил Рошаль[2]. Благодаря этой акции у группы появилось новое имя — «Гнездо»[3]. Важным было ощущение абсурда, которое возникло в выставочном зале: своей работой молодые люди снизили пафос окружавшего их искусства, поставив под вопрос сам героический ореол мученичества, который (вполне заслуженно) был у художников-нонконформистов. Крайне важным было и то, что перформанс проводился на публике: это был первый выход из приватного пространства в общественное.

В архиве семьи фотографа Валентина Серова есть интересное фото: под зарешеченным окном стоят Виталий Комар и Александр Меламид, а из окна тянут руки их ученики, художники Виктор Скерсис и Геннадий Донской. Можно рассматривать этот снимок как аллегорию молодого искусства, рвущегося наружу из советской квартиры, в которой вынуждены были тогда творить «для себя» все инакомыслящие. А в Литературном музее хранится рисунок Владимира Маяковского «Музей», на котором представлена картина, пытающаяся вылезти наружу через оконную решетку. Эти изображения композиционно схожи, но противоположны по смыслу — так по-разному осуществленному рывку к свободе: у Маяковского это попытка вырваться из пыльных музейных стен на улицы и объять целый мир («Искусство должно быть сосредоточено не в мертвых храмах-музеях, а повсюду — на улицах, в трамваях, на фабриках, в мастерских и в рабочих квартирах»[4]), на фотографии Серова — аллегория стремления к свободе самовыражения, о которой так мечтали художники в эпоху застоя. Как отмечали Римма и Валерий Герловины, «клетка может быть ментальной, эмоциональной и физической, а может объединять все три варианта в одном»[5] ил. 1, 2.

[1] Выставка «30 лет МОСХ» (Московского союза художников), открывшаяся 1 декабря 1962 года в Манеже, знаменита на весь мир скандалом, который учинил там Никита Хрущёв, впервые увидев альтернативное молодое искусство, в том числе абстракции студии Элия Белютина. С этого момента надежда художников-авангардистов на оттепельные перемены начала стремительно таять. Так и оказалось: начиная с 1960-х, времени Брежнева, возможности выставляться в публичных пространствах у них не было, и это длилось вплоть до середины 1970-х, когда после долгой борьбы они добились этого права.

[2] *Рошаль М. Г.* Жизнь была сплошным артефактом… Лето 2005 / беседу вела Ольга Холмогорова // Гнездо. Донской. Рошаль. Скерсис. М.: Государственный центр современного искусства, 2008. С. 72.

[3] Теперь уже забылось, что первоначально проект назывался «Высиживание духа» (еще летом молодые художники «высиживали» первое яйцо). Для выставки на ВДНХ они пересмотрели философию работы, объявив, что это (ирония по отношению к месту проведения выставки) еще одно достижение народного хозяйства.

[4] *Маяковский В. В.* Выступление на митинге об искусстве «Храм или завод?» во Дворце искусств (Зимнем дворце). 24 ноября 1918 года // Искусство коммуны. 1918. 7 декабря. Цит. по: Биография В. В. Маяковского // Государственный музей В. В. Маяковского: [официальный сайт]. URL: https://muzeimayakovskogo.ru/mayakovsky/biography/1915–1919/ (дата обращения: 30.07.2025).

[5] *Герловина Р. А., Герловин В. М.* Концепты. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. С. 392.



1
Владимир Маяковский
Наброски. Музей. 1919–1922
Бумага, карандаш, тушь
50,5 × 25,7
Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, Москва
ГЛМ КП 55694



2
валентин серов
виталий комар и александр меламид. в окне — виктор скерсис и геннадий донской. до 1977
фотопленка, черно-белый негатив
архив валентина серова, москва

В разговоре о московских акциях и перформансах 1970–1980-х, которые не раз анализировались на страницах журнала «А–Я», напрашиваются сравнения с авангардистскими экспериментами начала века. И само слово «эксперимент» здесь не случайно — оно ниточкой тянется через весь XX век русского искусства[6]. Через несколько лет после акции «Гнезда» в зале Горкома графиков на Малой Грузинской прошла выставка «Эксперимент», а в середине 1980-х, когда любовь к авангарду вспыхнула с новой силой, художник Сергей Шутов ходил с плакатом «Россия — страна авангардных экспериментов».

«На мой взгляд, неуловимо-трансцендентная связь между авангардом начала XX века и нами состояла в понимании того, что буффонада — это не просто постановка “Мистерии Буфф” или “Победы над Солнцем”; это не дурацкий жест, типа: вот мы втроем едим одно яблоко, а вот — мы яйцо высиживаем! Буффонада — это метод мышления, это стиль жизни авангарда. Без буффонады не могло быть Футуризма. Без буффонады не могло быть дада. Не могло быть дюшановского “Фонтана”. “Гнездо” не могло появиться в 1975-м как логическое продолжение существующего искусства потому, что логика тавтологична, а создание нового требует *внелогики*»,— комментирует Виктор Скерсис[7]. Константин Звездочётов, один из участников группы «Мухомор», перенявшей у «Гнезда» эстафету веселых и ироничных перформансов, говорит, что это скорее было схоже с юношеским задором, нежели сознательным анализом традиции, хотя вспоминает[8], что рассматривал в те времена журнал «Театр в карикатурах», выходивший в 1913–1914 годах, где как раз описывались ключевые выступления русских футуристов. Говоря о собственном творчестве, Зведочётов указывает на идею Виктора Шкловского об «остранении»: «Целью искусства является дать ощущение вещи как ви́дение, а не как узнавание»[9]. В отличие от предыдущего поколения нонконформистов, ассоциировавшего себя с авангардом и пытавшегося возродить его традиции, «мухоморы» этой целью не задавались. Однако со стороны казалось немного иначе. Например, Виктор Пивоваров, переселившийся незадолго до этого в Прагу, написал Игорю Шелковскому осенью 1983 года: «Я только что вернулся из Москвы! Конечно, видел всех друзей, был в мастерских. Очень сильное впечатление произвел молодой парнишка из “мухоморов” Костя Звездочётов. Замечательно дерзкие вещи. Традиция разных игр, идущая от футуристов и модернистов, как видно, не умирает. Кроме живописи, он еще и пишет стихи, и причем замечательные»[10].

«спасите наши души!»

Всего через несколько лет вышеупомянутая клетка снова возникла во взаимоотношениях Комара и Меламида, эмигрировавших в Америку в 1977 году, с группой «Гнездо». Несмотря на свой отъезд, который в застойные времена был равносилен переселению на другую планету, художники умудрились продолжить деятельность в Москве дистанционно. Их акция («хеппенинг», как писали сами авторы) «Продажа душ» проходила при участии группы «Гнездо» 19 мая 1979 года одновременно в галерее Рональда Фельдмана в Нью-Йорке и в Москве, в мастерской Михаила Однооралова. Связь осуществлялась по телефону. Готовясь к акции, Комар и Меламид в течение полугода «скупали души» у американцев. Долгое время было непонятно, как представить на аукционе столь эфемерный материал, чтобы он не выглядел сухой документацией. В итоге придумали поместить сертификаты на продажу душ в маленькие птичьи клетки с надписью «S.O.S.». К каждой душе прилагалось высокохудожественное описание, после прочтения которого у потенциальных покупателей не должно было остаться сомнений в необходимости покупки. Вот, например, Август Теодор Латроп, чья душа за номером 0074 продана за 6 рублей 90 копеек: «Униженный и оскорбленный, угнетенный социальной несправедливостью,

3
валентин серов
фотодокументация акции «первый аукцион американских душ» группы «гнездо» в рамках проекта виталия комара и александра меламида «продажа душ». мастерская михаила одноралова. 19 мая 1979
фотопленка, черно-белый негатив
архив валентина серова, москва



[6] Именно этим словом озаглавила свою книгу о русском авангарде Камилла Грей. См.: *Gray C.* The Russian Experiment in Art, 1863–1922. London: Thames & Hudson, 1962. Русский перевод: *Грей К.* Русский эксперимент в искусстве, 1863–1922 / пер. с англ. О. Демидовой. М.: V–A–C Press, 2024.

[7] Из переписки автора с Виктором Скерсисом в июне 2025 года.

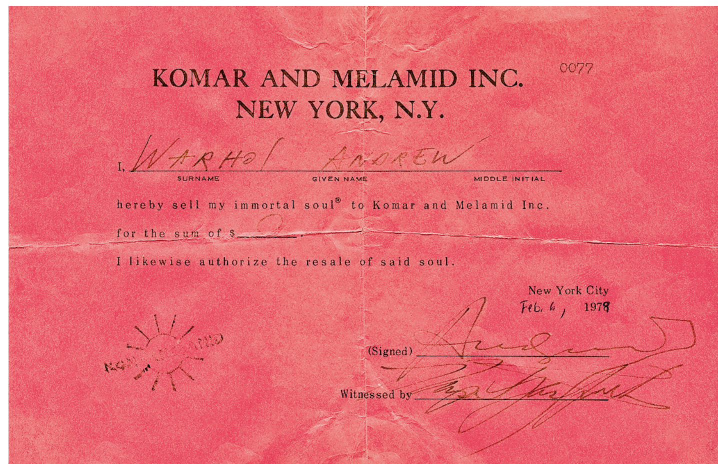
[8] Из беседы автора с Константином Звездочётовым 16 мая 2025 года.

[9] *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 13.

[10] В. Д. Пивоваров — И. С. Шелковскому. 31.10.83 // Переписка художников с журналом «А–Я»: в 2 т. / ред. И. С. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 2: 1982–2001. С. 271.



4
виталий комар, александр меламид
клетка для души. объект из проекта «продажа душ». 1978
реди-мейд (дерево, металл), веревка, краска
16 × 23,6 × 13,3
государственная третьяковская галерея, москва
инв. нвф-7095/4


KOMAR AND MELAMID INC.
NEW YORK, N.Y.

0077

I, WARHOL ANDREW
SURNAME GIVEN NAME MIDDLE INITIAL

hereby sell my immortal soul® to Komar and Melamid Inc.

for the sum of $ 0

I likewise authorize the resale of said soul.

New York City
Feb. 6, 1978

(Signed)

Witnessed by

5
виталий комар, александр меламид
сертификат на душу энди уорхола. объект из проекта «продажа душ»
6 февраля 1979
бумага, чернила
13,9 × 21,6
коллекция алёны кирцовой, москва

затоптанный в грязь, он пребывает в смертельной схватке с обществом. “Ин вино веритас” — сделал он девизом своей жизни. “Зло,— сказал он,— это дьявол, в вине черт сдохнет”. Редкостная, чистая душа, эмоционально богатая и высокочувствительная». Или эмигрировавший в Нью-Йорк в начале 1970-х концептуалист Вагрич Бахчанян, № 0348, цена — 3 рубля 15 копеек: «Талантливая, беззлобная душа, сублимировавшая свою агрессивность к чуждой столичной культуре через поток сознания, полный иронических ассоциаций. Отдал свою душу с мягкой улыбкой и с затаенной грустью в морщинках усталых глаз. Душа редкого качества — душа созерцателя, отстранившегося от суеты, но эпизодически в суету влекущегося»[11]. Энди Уорхол передал свою душу, которая описывалась как «жемчужина нашей коллекции», «всемирно известная своей ценностью душа» (№ 0077), Комару и Меламиду бесплатно. В результате аукционных торгов душа Уорхола досталась за 36 рублей художнице Алёне Кирцовой, а вызвавший самый большой ажиотаж лот, душа коллекционера и мецената Нортона Доджа,— коллекционеру Татьяне Колодзей ил. 3–5.

Виталий Комар недавно вспоминал, что один теолог в Нью-Йорке сказал ему, что эта акция «незаконна, потому что в Библии

[11] Фотография машинописного текста с описанием «душ» сохранилась в фотодокументации акции в архиве Виктора Скерсиса, Москва.

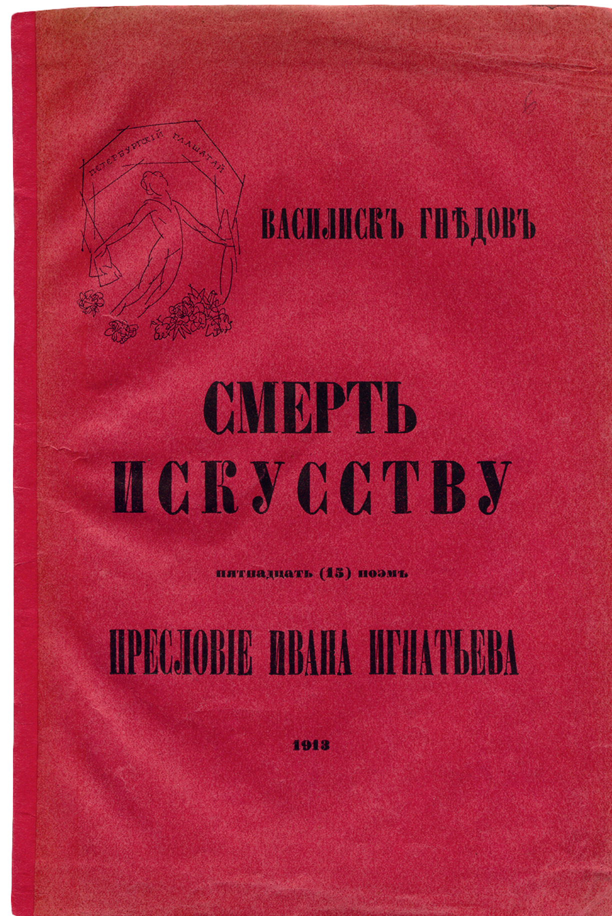
написано, что все души принадлежат Богу. А по закону никто не может продать то, что ему не принадлежит. Но в нашей акции покупатели приобретали документ, что человек продал душу. И нигде не написано, что они купили душу. Мы не продавали, а ставили на комиссию. Это совершенно другая история»[12]. В тексте анонса к акции было написано, что раз в каждом произведении есть душа художника, то можно предположить и обратное: «каждый предмет, который содержит душу индивидуума, является произведением искусства. Следовательно, мы осуществляем первую открытую распродажу американского искусства в Москве в целях дальнейшего расширения советско-американских торговых отношений»[13]. Художественный балаган достиг своего апогея, когда на аукцион явились совсем юные «мухоморы» с огромным «Длинным рублем» (1979), нарисованным цветными карандашами. Это был своеобразный рубеж: в одну из самых продуманных и запоминающихся акций, организованных художниками старшего поколения концептуалистов, ворвалась молодежь с ее новыми эпатажными приемами,— так начались восьмидесятые.

жесты

Еще в начале XX века Михаил Матюшин писал, что «новое искусство открывает возможность понимать мир через простой непосредственный акт движения самого тела, через мимику, жест. И люди, медленно, но верно учась этому языку, обгонят свое усталое, утомленное слово, скрывавшее так долго своими запыленными, выцветшими завесами живое тело природы и самого человека»[14]. Василиск Гнедов, выступая со своей «Поэмой конца» (1913), состоящей из пустого листа с названием, «читал» ее, красноречиво жестикулируя рукой. Таким образом поэтическое чтение превращалось в перформанс, в художественной жест ил. 6.

В акции «Комар и Меламид выходят на связь со Вселенной» (1975), проводившейся в квартире Меламида на Ленинском проспекте в праздничные вечера, авторы использовали прожектор, с помощью которого в определенные часы давали двенадцать коротких сигналов с заранее известными интервалами. В сопроводительный текст был включен ернический пассаж, который виртуозно снижал пафос мероприятия: «Путник! Застигнутый ненастьем, оглушенный бездельем праздника, идущий, лежащий или блюющий, взгляни на мигающий, ослепительно яркий свет в окне. Неужели ничего не дрогнет в твоей душе? Нет, дрогнет!..»[15]

Примерами чистого жеста стали акции группы «Гнездо» из серии «Нефункциональное искусство». Михаил Рошаль говорил, что все они были «функциональны по форме и совершенно нефункциональны по содержанию»[16]. Так, «Попытка увидеть самого себя в прошлом и будущем» — это просто вращение вокруг своей оси, «Попытка взлета» — прыжок вверх, а с целью заботы об экологии художники зажимали носы, демонстрируя акт «Минуты



6
Обложка книги Василиска Гнедова «Смерть искусству: пятнадцать (15) поэм» с предисловием Ивана Игнатьева. Санкт-Петербург, 1913
Розовая бумага, типографская печать
26 × 17,2
Государственный музей В. В. Маяковского, Москва
Инв. РФ-1831

[12] *Комар В. А.* Комар и Меламид: о соц-арте, Энди Уорхоле и покупке душ. В Московском музее современного искусства открылась ретроспектива знаменитого арт-дуэта / Комар В. А., Меламид А. Д. // U magazine. 2019. 29 марта. URL: https://umagazine.ru/culture/music/komar-i-meladmid-o-sots-arte-endi-uorkhole-i-pokupke-dush/ (дата обращения: 30.07.2025).

[13] Фотография машинописного текста с анонсом акции опубликована в книге: Другое искусство / сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. М.: Галарт: Государственный центр современного искусства, 2005. С. 269.

[14] *Матюшин М. В.* Доклад о театре, плакате, кино // Отдел рукописей Государственного музея В. В. Маяковского. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 2. Цит. по: *Бобринская Е. А.* Жест в поэтике раннего русского авангарда // Русский авангард. Истоки и метаморфозы: сб. статей. М.: Пятая страна, 2003. С. 203.

[15] Документ (из собрания Юрия Альберта) опубликован в брошюре к выставке «Komar & Melamid (Виталий Комар и Александр Меламид» в Московском музее современного искусства (март — июнь 2019). М., 2019. С. 12.

[16] *Рошаль М. Г.* Жизнь была сплошным артефактом… С. 51–53.

недышания. В защиту окружающей среды». «В том, что мы делали, не было ничего последовательного или принципиального,— объяснял Михаил Рошаль.— Во всех наших акциях надо видеть то, что видишь, и не искать сверхъестественных смыслов»[17] ил. 7.

Примером самодостаточного жеста были и акции совсем молодых художников Надежды Столповской и Юрия Альберта в мастерской Михаила Одноралова, где тогда происходило много андеграундных событий. Надежда сделала минималистичный объект — просто угол из фанеры, покрасила его белой краской и написала на нем через трафарет: «Место для воспоминаний»,— он стоял на полу, и туда каждый желающий мог встать вниз головой. А Юрий впервые показал свою работу «Ю. Ф. Альберт всё выделенное тепло отдает людям»: картина с текстом висела у него на шее, когда он пожимал всем руки, тем самым отдавая тепло. И если для Столповской это был единичный эксперимент, после которого она реализовалась как тончайший художник-график, то для Альберта линия трафаретных текстовых работ на белом фоне стала одной из самых любимых форм ил. 8, 9.



7
фотодокументация перформанса группы «гнездо» «попытка увидеть самого себя в прошлом и будущем» из серии «нефункциональное искусство». 1977
цифровая копия
архив виктора скерсиса, москва

Природа была верным союзником подобных практик. Перформанс «Древо жизни» (1977) Риммы и Валерия Герловиных — это создание символического образа самыми простыми средствами: на большое ветвистое дерево постепенно залезало всё больше людей, уподобляясь таким образом плодам, само дерево как бы становилось перформансистом, а художники и их друзья — участниками в его действе, «подобно цветам, плодам и листьям, которые оно сбрасывает и снова рождает в своей кроне»[18]. Акция группы «Коллективные действия» «Глядя на водопад» (февраль 1981)[19] заключалась в прерываемой внезапными остановками хаотичной беготне художника Николая Паниткова по снежному полю. Лишь когда зрителям раздали «репродукции с картины китайского художника XV века Фэн Цзы “Глядя на водопад”»[20], стало понятно, что следы на снегу были повторением этого изображения.



8
фотодокументация перформанса надежды столповской «место для воспоминаний» в мастерской михаила одноралова. 1978
цифровая копия
архив юрия альберта, москва

[17] *Рошаль М. Г.* Жизнь была сплошным артефактом… С. 105.

[18] *Герловина Р. А., Герловин В. М.* Концепты. С. 510.

[19] *Монастырский А. В.* Глядя на водопад: [описание 18-й акции группы «Коллективные действия». 12 февраля 1981 г. Моск. обл., Ярославская ж/д, ст. «Тарасовка»] // Монастырский А. В. Поездки за город. М.: Ad Marginem, 1998. С. 125.

[20] Там же.

игры

Перформативные практики завязаны на игровом начале. Но если футуристы писали манифесты, печатали их в газетах, приезжали в людные места и на художественные собрания странно одетые и с раскрашенными лицами, лезли в драки, декларировали новый язык и раздавали «пощечины общественному вкусу», то для советских художников 1970–1980-х просто продемонстрировать свои произведения публике было подвигом. А перформансистам — вообще практически невозможно. Хотя они выходили на природу или в открытые пространства, рядом с ними не было никого, кроме друзей, которые зачастую играли роль участников процесса. Искусство 1970–1980-х глубоко иронично — к предшественникам, к друзьям-художникам и к самим себе.



9
фотодокументация перформанса юрия альберта «ю. ф. альберт всё выделенное тепло отдает людям» в мастерской михаила одноралова. 1978
цифровая копия
архив юрия альберта, москва

Римма и Валерий Герловины, бывшие не только героями журнала «А–Я», но и его авторами, задали в 1970-е множество векторов для создания перформансов: в их творчестве отражено много тем и приемов, которые параллельно развивали и другие представители московского концептуализма ил. 10.

Одними из первых они стали называть свои акции играми. Игра в их работах была многозначна — от выбранных материалов (у Валерия есть композиции, сделанные из детского металлического конструктора, а у Риммы — кубики из картона и цветной бумаги) до философских размышлений. Групповой перформанс «Викторина» (9 мая





10
римма герловина
гадательное устройство. 1976
картон, ткань, бумага
30 × 30 × 30
архив риммы и валерия герловиных,
нью-йорк

11
фотодокументация перформанса
риммы и валерия герловиных
«викторина» в быкове. 1977
участники (слева направо): иван чуйков,
евгения чуйкова, вячеслав сохранский,
леонид сохранский, римма герловина,
олег яковлев, галина малик-чуйкова,
валерий герловин, мариза торчия,
александр урусов
цифровая копия
архив риммы и валерия герловиных,
нью-йорк

опубликовано в журнале «а—я».
1979. № 1. с. 20



1977, Быково), например, был игрой на экзистенциальную тему: всем участникам (друзья Герловиных с детьми) раздавались номера и предлагалось отгадать, кто в какой последовательности умрет ил. 11.

С этой работой Герловиных хорошо рифмуется фотосерия Игоря Макаревича «Выбор цели» (1977), которую сам художник называет первым самостоятельным произведением[21] ил. 12, 13. Фотосерия была задумана как групповой снимок друзей-художников во дворе мастерской одного из них, Леонида Сокова, но только один из тринадцати кадров удался, на остальных часть изображения была смазана из-за движений позирующих. Макаревич понял, что изначальный дефект съемки неожиданно превратился в новый









12, 13
игорь макаревич
из серии «выбор цели». 1977
тираж 3/6
фотобумага, серебряно-желатиновая
печать
60 × 40
коллекция антона козлова, москва

опубликовано в журнале «а—я».
1981. № 3. с. 34

эффект: он создал «еще одно пространство, которое коренным образом меняет весь смысл проведенного действия»[22]. Чтобы усилить ощущение случайности, художник смонтировал ее с фотографиями брошенных игральных костей, число которых соответствовало числу и движению людей на снимках: «Тем самым мне удалось в изображение ввести фактор времени, который можно сравнить со “сдвигом” в кубистической живописи»,— объясняет Макаревич[23].

[21] *Макаревич И. Г.* Серия «Выбор цели», 1977. Комментарий к работе // Игорь Макаревич и Елена Елагина: [сайт художников]. URL: https://makarevichelagina.com/ru/author/277/series-list/item/17 (дата обращения: 30.07.2025).
[22] Там же.
[23] Там же.

«почему мы раскрашиваемся»

В журнале «А–Я» Маргарита Мастеркова (Тупицына) упоминает проект Герловиных «Зеркальная игра» (1976–1977), состоявший из двадцати пяти перформансов, которые были выстроены на принципе противоположностей. Каждый перформанс включал две сцены: в одной некое действие начиналось, в другой — заканчивалось. Например, в одной из них художница откусывает яблоко, затем показывает свой живот, на котором изображены кишечник и желудок с яблоком внутри. С одной стороны, проект «демонстрирует концептуальную траекторию яблока из его трехмерной формы в плоскость рисунка, как бы в свое зазеркалье»[24], а с другой — имитирует мышление ребенка, который познает мир через игру.



14
Неизвестный фотограф
Наталия Гончарова в футуристическом гриме. Москва, 1912–1913
Фотобумага, черно-белая фотопечать
14,1 × 9,8
Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, Москва
ГЛМ КП 50952/1363

Михаил Ларионов и другие футуристы уделяли большое внимание детскому творчеству, вдохновлялись различными примитивами, а сама раскраска лица напоминала племенные ритуалы. В манифесте «Почему мы раскрашиваемся» говорится, что началось всё в 1905 году, когда «Ларионов раскрасил стоящую на фоне ковра натурщицу, продлив на нее рисунок»[25]. Позднее идею доработали вместе с Ильёй Зданевичем в футуристическом ключе: на лицах художников и дамских декольте рисовались лучистские абстракции, Давид Бурлюк гордо ходил с нарисованным на щеке деревом, а Василий Каменский — с лошадкой на лбу. У подобной театрализации была главная цель: сделать искусство частью жизни, причем не только своей — ожидалось, что у художников появится масса последователей. Намеренный эпатаж, привлечение общественного внимания, публичные выступления, турне по России с рассказами о новом искусстве, провокации, переходящие иногда в потасовки, и иные способы вписаться в стремительно меняющуюся жизнь — всё это осталось в истории дореволюционной свободы творчества ил. 14, 15.

В 1970–1980-е похожие опыты разворачивались в сугубо узком кругу неофициального искусства. За редким исключением всё искусство, о котором рассказывал в те годы журнал



15
римма и валерий герловины
real (реальность). 1989
бумага, цветная печать
60 × 50
мира коллекция, москва

«А–Я», существовало в атмосфере приватности: перформансы делались не напоказ, а художники «скорее внутренне жили в них»[26]. Перформанс Михаила Рошаля The End of Pop-art (1980), проходивший в его квартире,— нежное подтрунивание, основанное на созвучии английского и русского слов: «В присутствии публики Рошаль артистично нанес краской на тело девушки многозначный девиз The End of Pop-art, подразумевавший не только конец поп-арта, но и всего визуального искусства»,— пишет Ольга Холмогорова[27]. Вадим Захаров в серии «Я приобрел врагов» (1982) писал на своей ладони фразы, обращенные к художникам старшего поколения, одна из которых звучала довольно жестко: «Штейнберг, вы припудренный Малевич, уясните себе это, пожалуйста». Это был новый способ завоевывания художественного пространства, запущенный группой «Мухомор» в 1978-м: никому тогда еще не известные, они пришли к выставочному залу на Малой Грузинской накануне вернисажа групповой выставки нонконформистов «Эксперимент» и разбросали на крыльце листовки со списком, где «против фамилии каждого участника были написаны дикие оскорбления»[28]. Причем они никого не знали лично и после вспоминали: «У нас к этому всему было не негативное, а весьма насмешливое отношение. Был протест против чего-то уже бывшего»[29]. А весной перестроечного 1987 года молодые художники из группы «Чемпионы мира» провели акцию «Французский парикмахер» во время спектакля Бориса Юхананова. Глядя на фотодокументацию, сразу вспоминаешь о многочисленных картинах с «парикмахерами» Михаила Ларионова. «Сначала Звездочётов и Абрамишвили брили голову Матросову, затем красили гуашью в черный цвет. Кирилл Спечинский пел, Латышев бил в бубен. В финале Матросов встал и провозгласил: “Мужчина должен быть брюнетом!”»[30] — подобные действа сами «чемпионы» называли «бессмысленными подвигами».

«почему мы раздеваемся»

В 1913 году на страницах газеты «Раннее утро» Михаил Ларионов фантазировал о театре будущего: «Костюм будет просвечивать. <...> Большую роль при этом будут играть световые эффекты и кинематограф. Или среди прозрачной ткани будет помещаться источник света, или же на нагую фигуру будет набрасываться световой костюм посредством кинематографа»[31]. Неосуществленный проект Ларионова как будто находит свое воплощение в конце 1960-х — 1970-х годах в «кинетических играх» группы «Движение», разыгрываемых на фоне безлюдных крымских пейзажей.

В 1977 году Римма и Валерий Герловины изобразили силуэты обнаженных тел на белых туниках и, облаченные в эти «Костюмы», разгуливали среди полей, рассуждая о проблемах бытия: «Если тело можно назвать костюмом, приросшим к душе, то в этом перформансе, казалось бы сосредоточенном на некоем телесном маскараде, на самом деле уже был закодирован момент бестелесности. Все наши обнаженные образы в живописи, в перформансах и фотографиях отражали не эрос как таковой, а процесс его сублимации — от очищения плоти до очищения от плоти»[32]. «Костюмы» были созданы после еще более радикального перформанса «Зоо — homo sapiens» (1977), когда Римма и Валерий вдвоем сидели обнаженные за решеткой в своей квартире в Измайлове. На первый взгляд этот проект может показаться аллегорией художественной несвободы, как, собственно, он и был «прочитан» на выставке La nuova arte sovietica[33] («Новое советское искусство») в Венеции в 1977 году, однако сами художники говорили «о первородном состоянии человеческой натуры», «о судьбе Адама и Евы. Именно в их “шкуре” и живет человечество»[34].

В середине 1980-х Владимир Наумец выступил в роли и режиссера, и художника театрализованного перформанса «Целлофан-А» (1985), который состоялся в его мастерской на Солянке. Главная роль в перформансе, в котором приняли участие художники Мария Чуйкова, Сергей Ануфриев и Наталия Сазонова, была у музыканта Сергея Летова, игравшего на саксофоне, завернувшись в целлофановую пленку. Много лет исследовавший религиозную тематику, Наумец такими неожиданными средствами изображал человеческую ауру. «Объект полз, извиваясь, подпрыгивал, или спокойно стоял на лестнице под потолком (играл на музыкальном инструменте), и всегда аура его меняла цвета — на целлофан наносились кистью мазки разных цветов. При использовании дымовой завесы человек и его аура сливались с дымом и исчезали, цвета ауры теряли свою силу. Всё приходило к единству»,— объяснял позднее автор[35].

24 *Герловина Р. А., Герловин В. М.* Концепты. С. 380.

25 *Зданевич И. М., Ларионов М. В.* Почему мы раскрашиваемся // Аргус. 1913. № 12. Цит. по: Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия. К 100-летию художественного движения: [выставка, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва, 17 июня — 24 августа 2008] / науч. ред. Е. А. Бобринская. М.: Красная площадь, 2008. С. 163.

26 *Герловина Р. А., Герловин В. М.* Концепты. С. 392.

27 *Холмогорова О. В.* Перформанс М. Рошаля «The End of Pop-art» // Другое искусство. С. 294.

28 *Мироненко В. И., Звездочётов К. В.* Участие в выставке «Эксперимент». Июнь 1978 // Мухомор: Свен Гундлах, Константин Звездочётов, Алексей Каменский, Владимир Мироненко, Сергей Мироненко. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 57.

29 Там же.

30 Участники акции, почти полный состав группы «Чемпионы мира» — Гия Абрамишвили, Константин Звездочётов, Константин Латышев, Борис Матросов. Фото акции — Сергей Борисов. Описание акции: Чемпионы мира. Взмахи радости: каталог выставки. 14.12.2021–13.02.2022. Московский музей современного искусства. М.: Maier Publishing, 2021. С. 80.

31 Футуристы и предстоящий сезон // Раннее утро. 1913. № 211. Цит. по: *Бобринская Е. А.* Русский футуризм // Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия. С. 150.

32 *Герловина Р. А., Герловин В. М.* Концепты. С. 394.

33 Интересно, что в каталоге La Nuova Arte sovietica (Venezia, 1977) документация перформанса «Зоо — homo sapiens» не была опубликована. См.: Библиографические данные о внеочередной Биеннале в Венеции 1977 «Новое советское искусство» // Rimma Gerlovina. Valeriy Gerlovin: [сайт художников]. URL: http://www.gerlovin.com/writing_biennale.htm (дата обращения: 30.07.2025).

34 *Герловина Р. А., Герловин В. М.* Концепты. С. 391.

35 *Наумец В. П.* Комментарии к перформансу (в электронном письме Георгию Кизевальтеру, автору фотографий). Июнь 2015 // Экспликация к фотографиям на выставке «Духовка и нетленка. Фрагменты из жизни» в Музее Москвы в июне 2015 года.

Музыка, телесность и природные стихии соединились и в мистерии «Бикапония небесного леса» Германа Виноградова, впервые осуществленной в то же время в импровизированном московском сквоте «Детский сад». Обнаженный художник извлекал мелодичные звуки из образовавших инсталляцию самодельных музыкальных инструментов — различных металлических трубок, листов железа и других предметов. В действо были включены также огонь и вода[36].

Тело в искусстве 1980-х годов становится не только частью мультимедийного произведения, но и своего рода художественным материалом — «поверхностью для нанесения рисунка». Такое определение немецкий искусствовед Сабина Хэнсген дала своей совместной работе с Андреем Монастырским, перформансу «Разговор с лампой», который она сняла на видео в 1985 году. На этой записи, считающейся первым произведением российского видео-арта, Монастырский читает ранний текст из своего цикла «Элементарной поэзии» «Я слышу звуки. Э. П. № 5» (1975)[37], в котором он описывает и комментирует воображаемые ситуации, происходившие с известными русскими поэтами во время чтения ими стихов. Всё это время лицо и обнаженный торс художника освещает яркая лампа. В какой-то момент, обсудив Тютчева и Фета, он начинает рисовать на своей груди фломастером условный портрет, как будто помогая себе: «…сама импровизация перед видеокамерой, в которой разыгрывается напряжение между текстом и ситуацией, делает наглядным переход от поэзии к перформансу. Тело поэта как резонансное тело голоса становится поверхностью для нанесения рисунка. Таким образом, дескриптивный комментарий, вербальное описание ситуации чтения умножается графическим комментарием на собственном теле…»[38]

абсурд

В 1975 году Виталий Комар и Александр Меламид осуществили рискованную соц-артистскую акцию «Съедение “Правды”». За игрой слов скрывался вполне прямолинейный подтекст: художники перемололи в мясорубке газету «Правда» и слепили из нее котлеты, которые представлялись идеальным блюдом в заидеологизированном донельзя государстве — собственно, ничего, кроме идеологии, потреблять советским людям не предлагалось. «Абсурд в нас и вокруг нас»[39], — констатировал Комар в одном из современных интервью ил.16.

Группа «Гнездо» также не отставала от своих учителей и провела серию акций «Помощь советской власти в битве за урожай» (1976), осуществив полный полевой цикл: «Пахота», «Сеяние» и «Жатва» — никому, кроме самих художников, не нужных действий. Нет ничего такого в том, что молодые рафинированные горожане вырастили на землях подмосковного колхоза пшеницу и даже выпекли из нее хлеб, суть в мотивации, а она — саркастически абсурдна. Как и в акции «Стягивание материков: восстановление Гондваны» (1977, из серии «Нефункциональное искусство»), когда с театральной условностью художники попытались стянуть два берега московского Водоотводного канала. Как и в акции «Забег в сторону Иерусалима» (1978) на 1 метр 42 сантиметра, призом за победу в котором были семейные трусы в горошек ил.17.



16
фотодокументация акции виталия комара и александра меламида «съедение правды. биточки “прессные” (из газеты “правда”)». 1975
фотограф валентин серов
цифровая копия
архив виталия комара, нью-йорк

Группа «Коллективные действия», прокладывая тропы на собственных полях, также преумножала абсурд, полтора часа перетягивая семь километров веревки через Киевогорское поле (акция «Время действия», 15 октября 1978). В сравнении с активной и даже лихорадочной деятельностью группы «Гнездо», «Коллективные действия», природа акций которых была совсем иной, влачили свое вервие с дзенским спокойствием.

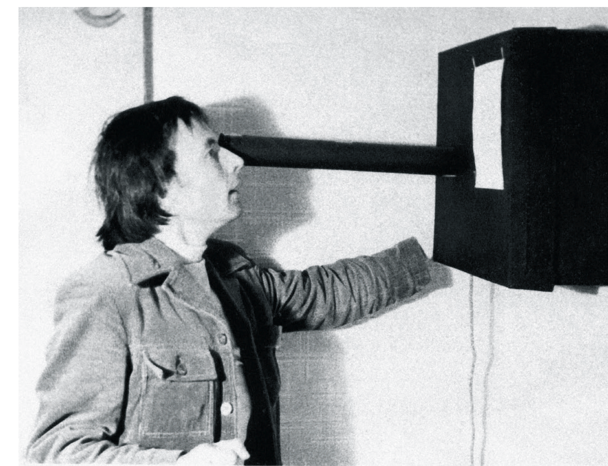
Монастырский, будучи поэтом-концептуалистом, еще до «КД» «придумывал акции как стихи», а началось всё с его «Элементарной поэзии», в которой отдельные поэтические произведения становились интерактивными объектами, провоцировавшими зрителя на какое-либо действие. Например, акция «Пушка» (1975), суть которой — в эффекте «смены парадигмы восприятия» или подмены. Согласно инструкции заглядывая в глазок и нажимая на кнопку, зритель ожидает что-то увидеть, но звенит звонок ил. 18. А в акциях «Дыхалка» (1977) и «Палец» (1978) зрителю предлагалось всего лишь просунуть палец в отверстие, указав таким образом на самого себя, — или подышать в трубку. «Все три работы Монастырского можно рассматривать как подходы к групповым акциям. Они, хотя и являются “объектами”… обладают чертами, давшими затем возможность естественно перейти к акциям. Это, прежде всего, полная их бессмысленность как “произведений искусства”; они таковыми и не являются. <…> Неважно, что автор сделал их из обувных коробок… Неумелость, несделанность придают этим вещам более независимое от устоявшихся стилистических приемов существование. Их в этом можно сравнить с работами русских футуристов и конструктивистов 10–20-х годов. Они также часто вынужденно пользовались отбросами и материалом дурного качества… потому, что под руками ничего другого не оказывалось…» — писал Никита Алексеев в комментариях к этим работам[40]. Эти объекты-акции существовали самостоятельно, но были и работы, показанные в рамках «Коллективных действий», как, например, «Дышу и слышу» в акции «Звуковые перспективы поездки за город» (1983).



17
валентин серов
фотодокументация перформанса «стягивание материков: восстановление гондваны» группы «гнездо». 1977
из серии «нефункциональное искусство»
фотопленка, черно-белый негатив
архив валентина серова, москва

опубликовано в журнале «а—я». 1982. № 4. с. 5

После распада «Гнезда» Виктор Скерсис, уже в составе «СЗ» с Вадимом Захаровым, продолжил абсурдистские акции, по которым многое ясно уже из названий: «Защита и курсы самообороны от вещей» (1981), где Захаров резал ножницами воду ил. 19, укрощал и заклинал унитаз, или «Упорядочивание мочеиспускательной деятельности собак» (1980), когда, повторяя схему созвездия Большого Пса, художники развесили по Москве тряпочки, на которые предварительно помочилась собака Федя. Не отставали и «мухоморы»: акция «Слив» (1981) сначала погружала зрителей в атмосферу отдыха у моря (в темной комнате проецировался слайд с видом морского побережья, в то время как в ванной лилась вода), а затем



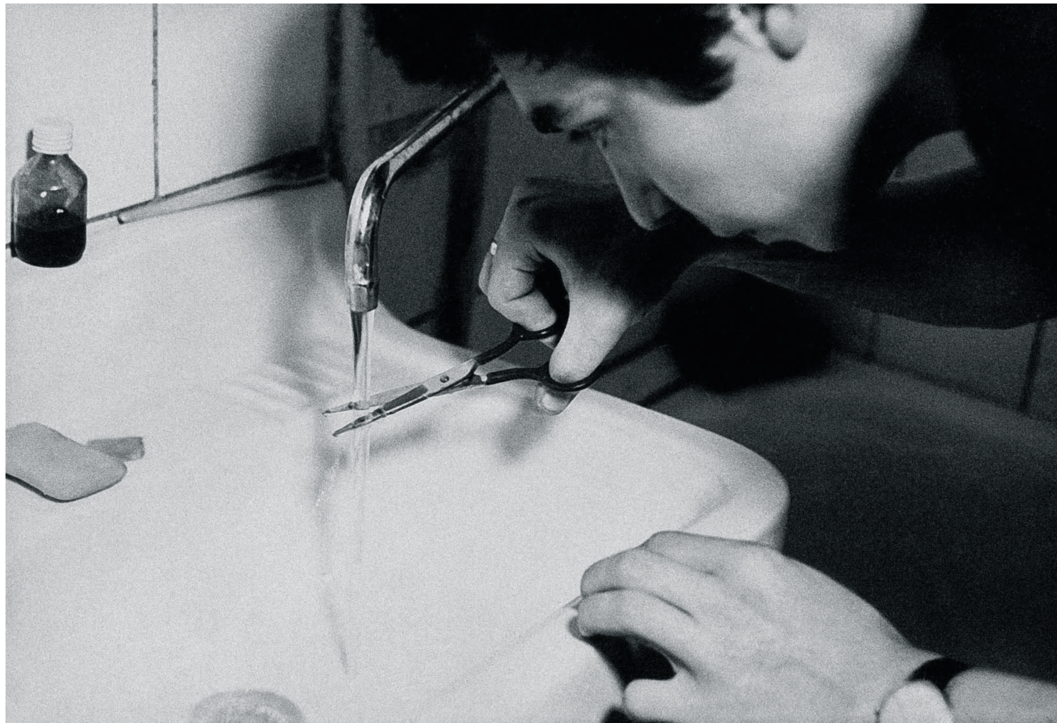
18
андрей монастырский
пушка. 1975
фотограф георгий кизевальтер
цифровая копия
архив андрея монастырского, москва

[36] Герман Виноградов еженедельно проводил бикапонии в своей квартире и периодически в различных публичных пространствах вплоть до своей смерти в феврале 2022 года.
[37] *Монастырский А. В.* Поэтический сборник. Вологда: Библиотека московского концептуализма, 2010. С. 117.
[38] *Хэнсген С.* Video Poiesis: вопросы документирования в московском концептуализме // Это не московский концептуализм / ред.-сост. Корнелия Ичин. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2021. Цит. по: URL: https://conceptualism.letov.ru/Haensgen-Voprosy-2021.pdf (дата обращения: 30.07.2025).
[39] *Комар В. А.* «Абсурд в нас и вокруг нас» / интервью Марии Назаровой // Арт-узел. 2016. 4 апреля. URL: https://artuzel.com/content/vitaliy-komar-absurd-v-nas-i-vokrug-nas (дата обращения: 30.07.2025).
[40] *Алексеев Н. Ф.* О коллективных и индивидуальных акциях 1976–1980 гг. Цит. по: URL: https://conceptualism.letov.ru/Nikita-Alexeev-KD-1976–1980.html (дата обращения: 30.07.2025).

им выдавали на память об акции флакончики с водой, наполнившей за это время ванну. «Мухоморы» обожали хулиганить и продолжали заниматься этим и в акционизме, называя свои деяния «выходками» (во время одной из них художники, вырядившись в рубашки-толстовки, совершили паломничество в Ясную Поляну (9 сентября 1978), так экстравагантно отметив 150-летие Льва Толстого). «Мухоморы» любили провоцировать, устраивая, например, акции, в которых подтрунивали над серьезностью Монастырского и «Коллективных действий». Таковой была, в частности, «Красная тряпка» (1981), когда художники, имитируя акции «КД», пригласили зрителей на загородное поле, накрыли их огромным красным полотнищем с прорезями для голов и провели так через поле, где в итоге была найдена другая красная тряпка с кукольными головками, которые зрители разобрали на память.

гримасы

В 1912 году Велимир Хлебников, Алексей Кручёных, Давид Бурлюк, Бенедикт Лившиц и Владимир Маяковский издали сборник футуристических текстов «Пощечина общественному вкусу», к которому прилагался манифест с тем же названием. «Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве. Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов»[41],— гласил манифест. Что же, как не гримаса, на «Автопортрете в желтой кофте» (1913) Владимира Маяковского? На знаменитой серии фотографий 1913 года, где собрались Павел Филонов, Михаил Матюшин (основатель «Союза молодежи»), Алексей Кручёных, Казимир Малевич, Иосиф Школьник, только Кручёных гримасничает и закатывает глаза на фоне нарочитой серьезности всех прочих ил. 20.



19
группа «сз»
(виктор скерсис, вадим захаров)
фотодокументация акции «разрезание струи воды». 1981
из серии «защита и курсы самообороны от вещей». 1981–1982
бумага, черно-белая фотопечать
18 × 23,7
архив маргариты мастерковой-тупицыной и виктора агамова-тупицына
архив музея современного искусства «гараж», москва
mvt-vi.b.1-1981-f7104

У меня изумрудно неприличен
каждый кусок
Костюм покроя шокинг
во рту раскаленная клеем облатка
и в глазах никакого порядка…
Публика выходит через
отпадающий рот
а мысли сыро-хромающие —
совсем наоборот!
Я В ЗЕРКАЛЕ НЕ ОТРАЖАЮСЬ!..—

напишет Кручёных чуть позже, в 1919 году[42] ил. 21.

[41] Пощечина общественному вкусу / Бурлюк Д. Д., Кручёных А. Е., Маяковский В. В., Хлебников В. М.: Изд. Г. Л. Кузьмина, 1912. Цит. по: Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия. С. 159.

[42] *Кручёных А. Е.* Стихотворения, поэмы, романы, оперы. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. С. 94.



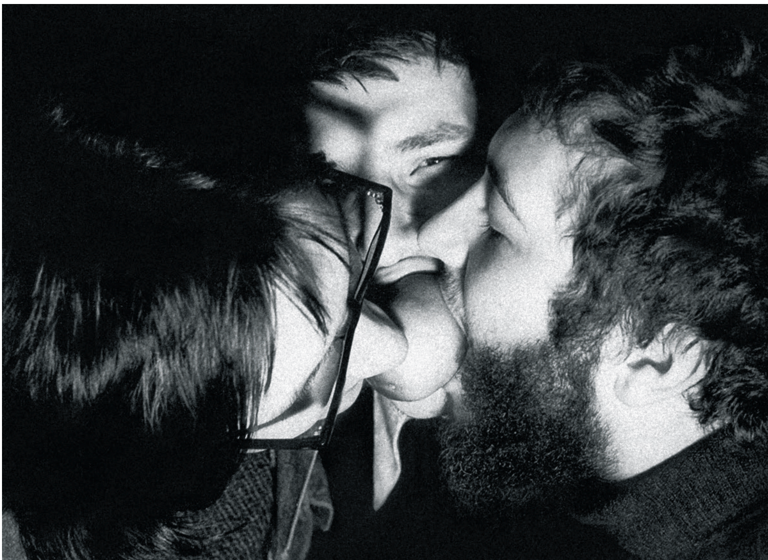
20
Карл Булла
Художник Казимир Малевич с друзьями.
Слева направо: Павел Филонов, Михаил Матюшин, Алексей Кручёных, Казимир Малевич, Иосиф Школьник.
Санкт-Петербург, 1913
Бумага, серебряно-желатиновый отпечаток
20,5 × 17,8
Мультимедиа Арт Музей, Москва
Инв. ФI-903



21
Неизвестный фотограф
Алексей Кручёных. 1930-е
Серебряно-желатиновый отпечаток, карандаш, автограф
9 × 5,9
Государственный музей В. В. Маяковского, Москва
Инв. Ф-560

Намеренно девиантное поведение, пугающее и раздражающее обывателей, футуристы превратили в свой фирменный прием (как и абсурд), начиная с заумного языка («наброситься на литературу и показать свое гримасничающее лицо»[43]) и заканчивая откровенно хулиганскими «выходками», и привлекали таким образом внимание к себе, но самое главное — к собственному искусству. Гримаса как художественный жест помогает самовыражению и в перформативных практиках 1970–1980-х. В середине 1970-х Римма Герловина создала «Мимическую серию» кубиков, а в качестве фотомодели для нее был приглашен режиссер и актер Олег Киселёв. Автора интересовали психологические превращения и эффект неожиданности во время открывания реципиентом крышки кубика.

Если у группы «Гнездо» нарочитая серьезность лиц художников временами говорила об абсурдности происходящего куда больше откровенного хохота («Получасовая попытка материализации Комара и Медамида» (5 сентября 1978), «Гипнотизирование холста» (1978), «Поедание» (1978), когда была съедена репродукция картины Репина, таракан и яблоко), то у «мухоморов» и «СЗ» гримасничанье стало уже устойчивым компонентом творчества ил. 22.



22
фотодокументация акции «поедание» группы «гнездо». 1978
фотограф валентин серов
цифровая копия
архив виктора скерсиса, москва

Вадим Захаров выполнил серию «Стимулирование» (1980), предполагавшую «почасовую оплату за оттягивание губы, сморщивание носа, сосание пальца, оттягивание правого уха, чесание груди»[44]. Произнося название собственного дуэта («СЗ»), Виктор Скерсис и Вадим Захаров устроили целый «театр мимики».

В проекте «Прогул» (1981)[45], документацией которого стал альбом с текстами и фотографией, «мухоморы» изображали нарочитую серьезность: во время акции, заключавшейся в «пустом действии» выманивания Свена Гундлаха с работы, чтобы далее совершить другие бессмысленные действия[46], участники группы фотографировались «на добрую память» в костюмах с до боли серьезными лицами. В 1982-м появился альбом «Рожа-йога», состоявший из тринадцати черно-белых фотографий неистово кривляющегося Константина Звездочётова. Фотографический перформанс не сопровождался какими бы то ни было комментариями, представляя собой чисто артистический жест ил. 23.

После печальной истории с отправкой в армию[47] и последующего распада группы «Мухомор» Свен Гундлах, вернувшись в Москву в 1986 году, сразу же создал новый проект — группу «симулятивного рока» «Среднерусская возвышенность»[48], которая, равно как и деятельность «мухоморов», была, по сути, перманентным художественным жестом, тотальным хеппенингом. Просматривая записи их концертов, вспоминаешь о футуристических представлениях и желтой блузе Маяковского: Свен в кирзовых сапогах, золотой кофте и с двумя хвостиками, завязанными над ушами, распевал песни собственного сочинения с сатирическими текстами весьма «постмодернистского» содержания, в сопровождении музыкальных коллажей, исполняемых группой друзей-художников[49].

[43] Идите к черту!: манифест / подписан Давидом Бурлюком, Алексеем Кручёных, Бенедиктом Лившицем, Владимиром Маяковским, Игорем Северяниным и Виктором Хлебниковым // Рыкающий Парнас. СПб.: Журавль, 1914. Цит. по: *Кручёных А. Е.* К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. С. 135.

[44] Вадим Захаров. 25 лет на одной странице. Издание к персональной выставке в Государственной Третьяковской галерее в 2006 году. М., 2006. С. 36–37.

[45] Документация акции существует в нескольких экземплярах и находится в коллекции Музея МАНИ (папка МАНИ № 3, конверт 20), Москва, коллекции музея Зиммерли (D19347.01–02, D19347.03–05), Нью-Брансуик (США), в коллекции Штефана Андрэ, Мюнхен (Германия).

[46] «1. Свен Гундлах подписал 20 листов чистой бумаги. / 2. Свен Гундлах получил 5 одинаковых писем с повестками. / 3. Свен Гундлах встретился в назначенный час с С. Мироненко и К. Звездочётовым и сфотографировался с ними на память в фотоателье на ул. Архипова. / 4. Свен Гундлах понял, что акция заключалась совершенно в другом». Цит. по: Мухомор: Свен Гундлах, Константин Звездочётов, Алексей Каменский, Владимир Мироненко, Сергей Мироненко. С. 241.

[47] После распространения песен «Золотого диска» по стране и за рубежом (по радио Русской службы Би-би-си) троих участников группы «Мухомор» забрали в армию.

[48] Виктор Пивоваров писал Игорю Шелковскому в марте 1987-го: «Гундлах теперь поет. Успех имеет умопомрачительный. Песни, конечно, его собственного сочинения. Например, одна состоит из единственной фразы: “Мама, завари мне чай, ча, чай!!!” (со странным ревом) — фраза эта до бесконечности повторяется, доводя публику до экстатических конвульсий. Другая песня: “Мой папа получил орден в Арт-кунст, а мама моя облучилась в Чернобыле, и вот поэтому я такой” (изображение дебила)» (Переписка художников с журналом «А–Я». Т. 2. С. 271).

[49] В группе в разное время состояли Никита Алексеев (изображал игру на гитаре), Сергей Волков (ударные), Ирина Колесниченко (аккордеон), Никола Овчинников (электрогитара), Сергей Воронцов (бас-гитара), Иосиф Бакштейн (перкуссия), Дмитрий Александрович Пригов издавал свой знаменитый крик кикиморы.



23
группа «мухомор»
прогул. москва (посвящается свену гундлаху). 1981
папка мани № 3, конверт 20
бумага, черно-белая фотопечать
27 × 19
коллекция елены куприной-ляхович, москва

На дворе уже была перестройка, и современное искусство вышло из тени. Образовался Клуб Авангардистов (КЛАВА), в котором состояли многие из упомянутых нами художников. В ходе акции «Пароход-87» (2 июня 1987), когда участники клуба и их друзья отправились в веселое путешествие на теплоходе по Москве-реке, выступала «Среднерусская возвышенность», а экс-«мухомор» Владимир Мироненко нарядился Пушкиным, чтобы его сбросили с «парохода современности» ил. 24. Но, как вспоминает он сейчас с досадой и удивлением, все художники были увлечены неожиданно свалившимся на них коммерческим успехом и обсуждали в основном его, так что даже после намеков никто так и не понял, что Владимира нужно столкнуть в воду[50].



24
георгий кизевальтер
фотодокументация выступления группы «среднерусская возвышенность». акция «пароход-87», организованная клубом авангардистов. 1987
цифровая копия
фонд георгия кизевальтера
архив музея современного искусства «гараж», москва
gk_f267

[50] Из беседы автора с Владимиром Мироненко 29 мая 2025 года.

«...И — восходят — поля — в небо
от каждого — есть — направление
к каждой — звезде»,—

пишет в 1962 году в стихотворении «Казимир Малевич»[51] молодой поэт Геннадий Айги, который в то время работал в Музее Маяковского и отвечал за организацию выставок «художников-оформителей произведений Маяковского: Малевича и Ларионова, Татлина и Филонова, Матюшина и Чекрыгина, Гончаровой и Гуро»[52], а также устраивал творческие вечера Алексея Кручёных, который был уже стар и бедствовал[53]. Благодаря этим событиям многие художники еще в то время познакомились с наследием авангарда. Андрей Монастырский, параллельно со своей активной творческой жизнью проработавший более двадцати лет научным сотрудником в Литературном музее, утверждает, что в библиотеках в 1960–1970-е при желании многое можно было узнать про авангард, современное западное искусство и философию, но мало кто хотел, кроме кучки любопытных художников[54].

Среди них был семнадцатилетний Михаил Чернышов, который буквально жил в библиотеках — Иностранке, Ленинке (также в Музее книги при ней), при Музее Маяковского. В своей автобиографической книге Чернышов описывает, как на одной из выставок «оформителей» Маяковского он «помогал в развеске, благоговейно держал в руках листки из телефонной книжки Малевича с акварельными эскизами»[55]. «Работы Малевича к тому времени я уже знал хорошо, видел репродукции в западных изданиях, подлинники в запасниках Третьяковки и у московских коллекционеров»,— вспоминает художник[56].

Михаил Чернышов — один из важнейших последователей супрематизма и конструктивизма, которому удалось преобразовать изученное им наследие авангарда в постмодернистский проект. В 1957 году, будучи двенадцатилетним подростком, он уже познакомился с современным западным искусством на Фестивале молодежи и студентов в Москве. В шестнадцать начал делать работы «по принципу ноля» из кусков обоев[57]: «Вот оно, приложи только пустую золотую раму к стенке — и Картина готова. Какие-либо дополнения исключены — принципиальное решение должно быть чистым»[58]. В том же 1961 году Чернышов начинает экспериментировать с чистыми геометрическими формами, вдохновленный опытом Малевича и конструктивистов. И довольно быстро находит свою тему — удвоение: «В конце 1961 года меня заинтересовало смещение симметрии к краю плоскости листа в соотношении 1:2 для каждого последующего элемента... Я отметил для себя этот принцип как “удвоение”, и он стал основным конструктивным стержнем для моих абстрактных работ», «для меня формальная игра — первооснова творчества, и лишь в функции формы я вижу смысл произведения»[59]. В 1976-м Чернышов и его друг Борис Бич перенесли эксперимент с удвоением в пространство Воронцовского парка (акция «Удвоение-I»). Они сшили из ткани масштабное «Удвоение» и расстелили его на земле, назвав свое произведение «иронической иллюстрацией “бесконечности”», которая «в постоянном делении и умножении на два дает огромное количество вариантов»[60]. Летом 1978-го состоялся еще один, последний хеппенинг — «Удвоение-II»[61]. Он был еще минималистичнее, чем предыдущий: эксперимент с «удвоением» треугольника выполнялся с помощью веревки, образовавшей геометрическую композицию ил. 25.

Поле — главное действующее лицо ранних акций группы «Коллективные действия»[62]. Термин «акция» еще не употреблялся, и участники называли свои действа «постановками»[63], но при этом настаивали на том, что их «деятельность есть духовная практика, а не искусство в смысле эстрады или салона»[64]. Столь радикальные в своей простоте и «пустоте» акции в те времена можно было осуществлять только в безлюдных подмосковных полях. Группа занималась изучением пограничных областей языка и сознания. Результаты были не просто эфемерными произведениями искусства, каковыми являются акции, но исследованием процесса создания искусства. Монастырский называл эти акции «онтологией поверхности (пространства)» и отмечал, что главным в них всегда был процесс («Переживание этой “пустоты” реального поля и продолжающееся переживание ожидания как пустого “поля ожидания” — смыкаются. Реальное поле метафоризируется и в какой-то момент может восприниматься как продолжение поля ожидания...»[65]). Процесс включал в себя несколько этапов: разработка концепции самой акции, ее организация, путешествие к месту проведения акции, сам процесс, документация. Очевидные ассоциации пустоты белого поля с супрематизмом Малевича («Белое ничто») подчеркивали связь с опытами начала XX века скорее на ментальном уровне, сами же художники склонялись больше в сторону дзенских практик. В первой же акции «Появление» (1976), которую Монастырский придумал как продолжение своей серии «Элементарная поэзия», самым важным было перемещение фигур по полю — «трансформации слова “появление” в форму его событийного выражения (т.е. приглашенные зрители приглашались на некое событие — я называл это “чтением” — под названием “Появление”)»[66].

[51] *Айги Г. Н.* Казимир Малевич. 1962 // Айги Г. Н. Здесь: Избранные стихотворения. 1954–1988. М.: Современник, 1991. С. 38.
[52] *Айги Г. Н.* От автора // Айги Г. Н. Провинция живых. СПб.: Пальмира, 2020. С. 99.
Виктор Тупицын вспоминает гораздо больше имен: «С 60-го по 68-й год в Музее Маяковского (в Москве) происходили выставки и вечера, посвященные художественному наследию (oeuvre) Э. Лисицкого, М. Матюшина, Е. Гуро, Г. Клуциса, П. Филонова, К. Малевича, В. Татлина, В. Чекрыгина, М. Ларионова, Н. Гончаровой, Г. Якулова, О. Розановой и М. Шагала. Художники, посетившие перечисленные экспозиции, сумели приобщиться к истории отечественного авангарда». Цит. по: *Тупицын В.* Коммунальный (пост)модернизм. М.: Ad Marginem, 1998. С. 49.
[53] Томас Венцлова о Геннадии Айги начала 60-х («Точка притяжения»). Цит. по: *Медведев С.* Геннадий Айги: в досках другими исполнен белого гроба эскиз // Prosodia: медиа о поэзии. 2023. 21 августа. URL: https://prosodia.ru/catalog/stikhotvorenie-dnya/gennadiy-aygi-v-doskakh-drugimi-ispolnen-belogo-groba-eskiz/ (дата обращения: 30.07.2025).
[54] *Монастырский А. В.* «Произведение искусства не обязательно строится по принципу дорожного знака» / интервью Юлии Лебедевой // ArtGuide. 2013. 1 февраля. URL: https://artguide.com/posts/293 (дата обращения: 30.07.2025).
[55] *Чернышов М. И.* Москва 1961–1967. М.: Alina Pinsky Gallery, 2021. С. 79.
[56] Там же.

[57] В автобиографическом тексте «Москва 1961–1967» Чернышов довольно подробно разбирает свои взаимоотношения с искусством Малевича, но никак не оговаривает связь своей идеи с обоями с опытами авангардистов, которые использовали их для создания книг. Так что, вероятнее всего, связи не было.
[58] *Чернышов М. И.* Москва 1961–1967. С. 32.
[59] *Чернышов М. И.* Михаил Чернышов: [художник о себе] // А–Я. 1984. № 6. С. 6–7.
[60] Там же. С. 7.
[61] Участники — М. Чернышов, Б. Бич, В. Длугий, А. Власов, К. Звездочётов.
[62] Авторами концепции проекта были Андрей Монастырский, Никита Алексеев, Георгий Кизевальтер и Лев Рубинштейн, который после первой акции перестал участвовать в деятельности группы, но остался в качестве верного зрителя. Позже к группе присоединились Николай Панитков, Игорь Макаревич, Елена Елагина и Сергей Ромашко.
[63] *Кизевальтер Г. Д.* Образование группы «Коллективные действия» // Другое искусство. С. 223.

В 1970–1980-е работа с наследием Малевича обрела самые разнообразные формы: от фанатичного поклонения до саркастических издевок.

Концептуальный проект Комара и Меламида «Круг, квадрат, треугольник: для каждого дома, для каждой семьи» (1975) — это не что иное, как пародия и на советскую рекламу, и на идеи конструктивистов об утилитарности искусства. «Известные художники 70-х годов XX века», как себя называли Комар и Меламид, предлагают украсить элементарными геометрическими формами каждый дом («Только предметы, лишенные балласта утилитарности, высоко парят над низменным миром сиюминутного быта»), доказывая необходимость этого на примере псевдонаучных расчетов. Работа состоит из самих фигур и текста, в котором проявилась ирония не только к супрематизму, но и к зауми московского концептуализма. Группа «Гнездо» создает «Железный занавес» (1976) в форме квадрата, возможно и не думая о том, что возрождает «Черный квадрат» в новом обличии.



25
валентин серов
фотодокументация перформанса михаила чернышова и бориса бича «удвоение-i» в воронцовском парке. 1976
фотопленка, черно-белый негатив
архив валентина серова, москва

опубликовано в журнале «а–я». 1982. № 4. с. 11

На рубеже 1970–1980-х опыты супрематизма были переосмыслены и группой ТОТАРТ («Тотальное художественное действие» — Наталия Абалакова и Анатолий Жигалов). В своем «глобальном» проекте «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству», работая с темой «Черного квадрата», они заставили его выйти в трехмерное пространство и принять новые формы, например в живой скульптуре «Черный квадрат» (1981): внутри двух квадратов на черной стене Анатолий Жигалов стоял в позе витрувианского человека с приклеенным черным квадратом на животе[67].

[64] *Мастеркова (Тупицына) М.* Московские перформансы // А–Я. 1982. № 4. С. 7.
[65] *Монастырский А. В.* Предисловие к 1-му тому «Поездок за город». Июнь 1980 // Поездки за город. Т. 1. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 13.
[66] *Монастырский А. В., Заикина О.* О «Появлении» как чтении. Цит. по: Коллективные действия: [сайт группы]. URL: https://www.collectiveactionsgroup.org/1-poyavlenie-1/1 (дата обращения: 30.07.2025).

[67] В 1981 году в деревне Погорелово, где находится дом Н. Абалаковой и А. Жигалова, неофициальными художниками их круга проводился первый в СССР фестиваль перформанса, на котором Анатолий Жигалов демонстрировал живую скульптуру «Черный квадрат».

В 1982 году в квартире Никиты Алексеева была организована галерея APTART, своими выставками напоминавшая перегруженную предметами тотальную инсталляцию. В сентябре 1983 года там был представлен проект под названием «Победы над Солнцем». Ассоциации с известной оперой были весьма образные: выставка-акция проходила в полной темноте, на входе гостям выдавались электрические фонарики. По этой причине даже сами участники плохо помнят, что там, собственно, показывалось. Лишь Абалакова и Жигалов догадались тогда записать увиденное[68]. К сюжету оперы Малевича, к истории о побежденном Солнце, немногое из показанного имело отношение — разве что «Встает» (Государственная Третьяковская галерея), известный объект «Мухоморов», навеянный «Восходом солнца» Клода Моне, работа Владимира Куприянова с цитатой из Пушкина «Погасло дневное светило» и перформанс Абалаковой и Жигалова «Семечки» (их лузгали в течение всего вечера, а шелуху бросали на пол, в итоге создав черную «тотальную художественную среду») ил. 26.

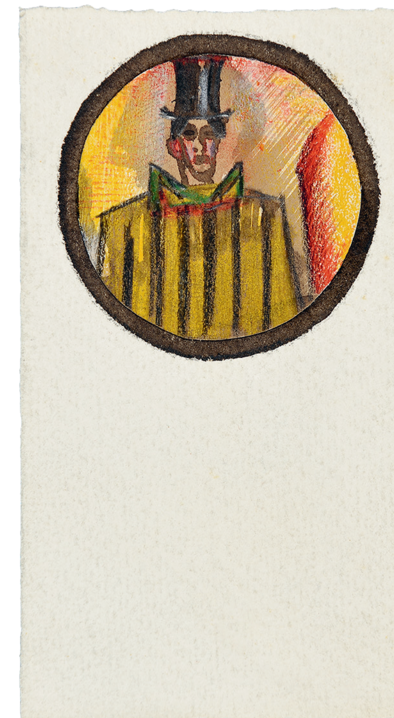


26
фотодокументация
выставки-события
«победы над солнцем»
в галерее артарт. перформанс
«семечки» группы тотарт
(наталья абалакова и анатолий
жигалов). сентябрь 1983
фотограф алик рябский
цифровая копия
архив анатолия жигалова,
москва

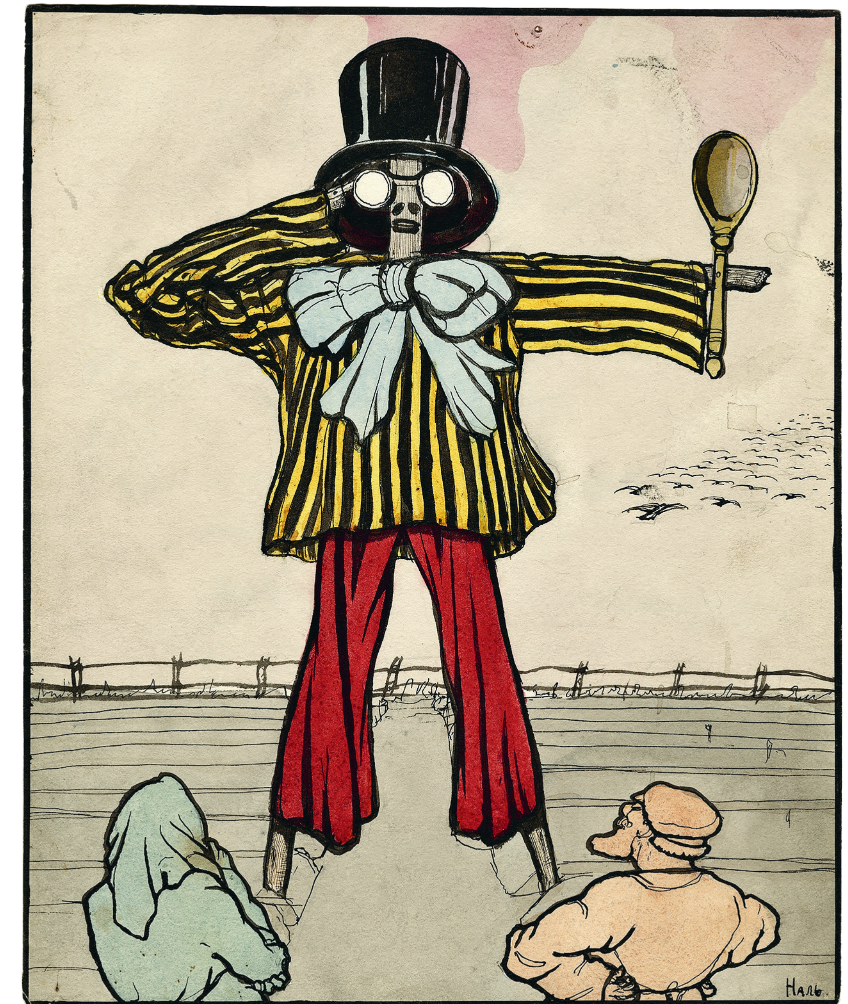
Уже после закрытия APTART Никита Алексеев, специально для одной из первых перестроечных выставок «Битца за искусство» (весна 1986), создал многосоставную комиксную работу «Краткая история современного искусства, или Жизнь и смерть Черного квадрата»: 23 эпизода, каждый из которых иллюстрировал важное событие в искусстве XX века, были нарисованы пастелью на черной бумаге и склеены в рулон (3670 см), который раскатали по снегу в парке. «Черный квадрат» у Алексеева одушевлен, у него даже есть смешные ножки, которыми он семенит по истории искусства XX века, но в новом изводе его история кончается трагически: не найдя себе места и всеми гонимый, квадрат вешается на березе. Композиция в парке заканчивалась еще одним черным квадратом, выполненным уже на холсте, который и в самом деле висел на березе. Рядом был воткнут красный крест (в какой-то степени — тоже супрематическая композиция). Художник говорил, что при подготовке работы сюжетное наполнение интересовало его гораздо меньше формы — более всего его привлекала возможность «растянуть квадрат до концептуально бесконечного прямоугольника» на снегу. А как эту историю представить художественным образом, подсказал ему сам Малевич, поскольку окончательно идея сформировалась после того, как Никита вспомнил о прочитанных в юности текстах Малевича о супрематизме, а они были «совершенно комиксные по их жанру»[69]. Сегодня эта работа кажется квинтэссенцией витавших в тогдашнем воздухе идей и настроений: легкий пессимизм, саркастическая ирония по отношению к себе и к современному искусству, перформативная подача, поскольку искусство и жизнь слились воедино (вспомним, что APTART располагался непосредственно у Никиты в квартире, и он жил среди постоянных выставок).

Никита Алексеев пишет, что в то время «Черный квадрат» еще не был выставлен в музее. Тем не менее середина 1980-х уже была временем резко повысившегося внимания к русскому авангарду в художественных кругах. Но молодежь не просто изучала историю — она хотела примерить «авангард» на себя, поскольку в начинавшем меняться мире чувствовала схожесть с бунтарями 10-х годов XX века ил. 27–29. Особенно наших современников привлек выход Казимира Малевича и Алексея Моргунова с деревянными ложками в петлицах пальто на Кузнецкий Мост в 1914 году. Эту акцию восьмидесятники апроприировали дважды. Первый раз — в середине 1980-х, когда ленинградский художник Тимур Новиков и московский художник Сергей Шутов прошлись по Кузнецкому Мосту с ложками в знак почитания великих авангардистов (к сожалению, никакой документации, кроме устных воспоминаний, об этом событии не сохранилось). Второй раз, уже в 1992-м, акцию Малевича и Моргунова «процитировали» (не зная о Новикове и Шутове) художники Трёхпрудного переулка: теперь у нее уже было название «Футуристы выходят на Кузнецкий» и фотодокументация Игоря Мухина. Восемь молодых людей[70] прогуливались по Кузнецкому Мосту в костюмах с хохломскими ложками в петлицах пиджаков.

После выступления Малевича и Моргунова на следующее утро во многих газетах появились разгромные заметки. В начале 1990-х художники не смогли привлечь к себе внимания масс: «Наконец, к нам подошла какая-то бабка и спросила: “Вы, наверное, партия Жириновского?” Это тогда была главная сила, которая эпатировала народ»,— вспоминает Александр Сигутин[71]. Как шутя написал



27
Вера Шехтель
Портрет Владимира Маяковского. 1913
Бумага, цветной карандаш, акварель
12,5 × 7
Государственный музей
В. В. Маяковского, Москва
Инв. Г-1450



28
Наль (Н. В. Ильин)
Футуризм в деревне. 1914
Бумага с водяными знаками («1913»), акварель
30,5 × 25,2
Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля
ГЛМ КП 754

68 Н. Абалакова и А. Жигалов подробно описали выставку «Победы над Солнцем» в своей книге «ТОТАРТ. Русская рулетка» (М., 1998. С. 94) и в письме Виктору и Маргарите Тупицыным 12 сентября 1983 года, опубликованном в книге Тупицыных «Москва — Нью-Йорк» (World Art Museum: [спецвыпуск журнала]. М., 2006. № 21. С. 239).

69 *Алексеев Н. Ф.* Краткая история современного искусства, или Жизнь и смерть Черного квадрата. Текст 2004 года // Московский концептуализм. World Art Museum: [спецвыпуск журнала]. М., 2005. № 15–16. С. 39.

70 Участники акции «Футуристы выходят на Кузнецкий Мост»: Павел Аксёнов, Давид Боссард, Владимир Дубосарский, Виктор Касьянов, Илья Китуп, Александр Сигутин, Авдей Тер-Оганьян, Александр Харченко, Дмитрий Топольский.

71 Интервью художника Александра Сигутина // Geometria. 2011. 21 октября. URL: https://geometria.ru/exclusive/intervyu-khudozhnika-aleksandra-sigutina_35217/ (дата обращения: 30.07.2025).

искусствовед Андрей Ковалёв, «из этого можно сделать вывод, что дело Малевича не только живет, но и уже победило»[72] ил. 30.

В пятом номере «А–Я», вышедшем в 1983 году, был опубликован ироничный текст Ильи Кабакова о Малевиче, названный «В будущее возьмут не всех»[73]. Эта фраза со временем стала знаковой, а в 2001 году художник создал одноименную инсталляцию. В эссе речь шла о роли Малевича в искусстве, о том, что его «назначили» большим начальником, который решает, кого возьмут в будущее, а кого нет. «Вперед — только с Малевичем»,— восклицал тогда Кабаков. Теперь, спустя сорок лет, можно уже констатировать, что он был прав: тех, кто в те переломные годы оказался «с Малевичем», взяли-таки в будущее. Точнее, будущее выбрало их — и футуристов-будетлян, чьей смелостью и креативностью мы восхищаемся до сих пор, и осознанных или же невольных их последователей, которые снова доказали, что, когда страна жаждет перемен, искусство всегда находится «в авангарде».



29
Алексей Кручёных (автор автографа),
Алексей Моргунов (автор рисунка)
«Укравший всё украдет и ложку,
но не наоборот».
Лист из альбома «Тетрадь автографов». 1915
Бежевая бумага, графитный и красный
карандаши, красные чернила, рукопись,
оттиск наборными штампами
13,3 × 13,5
Государственный музей
В. В. Маяковского, Москва
Инв. РД-6274/84

30
фотодокументация акции «футуристы выходят на кузнецкий». 23 июля 1992
фотограф игорь мухин
цифровая копия с авторского негатива
предоставлено автором



[72] *Ковалёв А. В.* Российский акционизм // World Art Museum. 2007. № 28–29. С. 91.
[73] *Кабаков И. И.* В будущее возьмут не всех // А–Я. 1983. № 5. С. 34–35.

«будущее уже настало»

Беседа Ирины Врубель-Голубкиной с Н. И. Харджиевым[1]

Это интервью было взято мной у Николая Ивановича Харджиева в январе 1991 года в холодной Москве, за три года до его отъезда на Запад. Он и его жена — скульптор Лидия Васильевна Чага — жили тогда в маленькой, убогой квартирке, переполненной уникальными картинами и документами, в страшных бытовых условиях, в полной изоляции и постоянном страхе перед ограблением и убийством. Я приехала в Москву после двадцатилетнего отсутствия, мы не виделись много лет, и в теплоте этой встречи возникло ощущение ускользающего времени. Разговор становился всё более насыщенным, возникла потребность записать всё это. Мы встречались почти неделю ежедневно, и получилось интервью, сохранившее, как мне кажется, неповторимую интонацию Харджиева — последнего представителя русской авангардной культуры начала XX века, друга и собеседника великих. В этом интервью Харджиев выступает не как академический, равнодушный историк, а как активный участник жизни тех лет, и эти годы продолжают жить в нем со всеми харджиевскими симпатиями, привязанностями и неприятиями. Харджиев погружает нас в аутентичную атмосферу той уже далекой эпохи, сухие кости классиков в его рассказе обрастают жилами и мясом.

— Николай Иванович! Вы сейчас издали книгу о Федотове[2] — вы футурист и друг футуристов. Что вас привело к этой книге?

— Это тема давняя — Федотов. Он был для меня всегда новатором. Это явление исключительное для девятнадцатого века, особенно его поздние вещи. Не случайно Ларионов любил федотовского «Анкора», вещь по живописи совершенно удивительную. Я когда-то обратил внимание, что «Казармы» Ларионова — это перевернутый «Анкор». У Федотова горячий, теплый колорит казармы и холодное, зимнее окно в глубине. А у Ларионова вся казарма в прозрачном голубом и квадрат печки — огонь. Я уверен, что для Ларионова стимулом была казарма Федотова. Ларионов сам признавался, что он любит Федотова, а Ларионов — мой самый любимый живописец на свете, такого после Сезанна не было нигде. Это великий живописец, невероятный, явление исключительное, до сих пор не оцененное в полной мере. О Федотове было написано много глупостей, его биография была несовершенной. Я начал изучать материалы, в результате мне удалось заполнить белые пятна в его биографии. Это единственная достоверная биография Федотова. Были попытки уже после меня, некоторые пытались что-то делать, недавно вышла книга такого Кузнецова[3], но без ссылок на меня. То есть там общая ссылка есть, но в тексте он ни одной ссылки на меня не дает. У меня была когда-то ранняя попытка биографии Федотова, эта — вторая, я ее довел до полного понимания. И хотя в этом издании очень много опечаток и искажений, я всё равно очень доволен, что книга вышла.

— Николай Иванович, какую литературу вы любили в молодости?

— Я всегда любил поэзию. Как-то поэты ко мне всегда испытывали доверие, всегда сопутствовали мне — начиная с моего раннего друга Багрицкого, которого как поэта я не очень ценю. Но потом я был, можно сказать, лично знаком со всей русской поэзией. Мою восьмиметровую комнату в Марьиной Роще Ахматова называла убежищем поэтов. С Багрицким я познакомился, когда был еще совсем мальчишкой. Это было в Одессе. Я был студентом юридического факультета Института народного хозяйства, почему-то в мое время в Одессе не было филологического. Томашевский тоже окончил юридический факультет.

— Там была большая литературная среда?

— Не бог весть какая, но были какие-то люди. Но главным образом я общался с Багрицким, пока он не уехал в Москву. Багрицкий знал наизусть всю русскую поэзию. Может, это и мешало ему как поэту. Он был человек, безусловно, талантливый, но второстепенный. У него есть отдельные хорошие строки, но главное — в нем была одержимость поэзией. Мы зачитывали друг друга стихами. Потом я встретил такого же маньяка русского стиха — это был Святополк-Мирский, который умер в жестокой ссылке. Он иногда приходил ко мне, и мы не столько говорили, сколько зачитывали насмерть друг друга стихами.

<…>

— Когда вы переехали из Одессы в Москву?

— В конце двадцатых годов. Я поехал в Ленинград, а потом в Москву. Одно время я даже хотел обосноваться в Ленинграде. В 1928 году Эйхенбаум привел меня в Институт истории искусств на вечер ОБЭРИУ — там Хармс выступал, и Введенский, и Заболоцкий.

[1] Интервью впервые опубликовано в: Зеркало. Тель-Авив, 1995. № 131. С. 3–21.— *Здесь и далее — примеч. сост.*
[2] Речь идет о книге: *Харджиев Н. И.* Недолгая жизнь Павла Федотова: повесть. М.: Советский писатель, 1991.
[3] *Кузнецов Э. Д.* Павел Федотов. М.: Искусство, 1990.

И с Малевичем я там встретился, он жил при этом институте и пришел на вечер. Тогда же я познакомился с Нарбутом, он бывал у меня в Марьиной Роще, с Зенкевичем. С Ахматовой я познакомился в тридцатых годах. Чурилин у меня бывал, Петников. Хармс приехал один раз, Введенский у меня ночевал и много бывал — это были друзья. Бывало очень много народу, и всё это происходило в Марьиной Роще, в восьмиметровой комнатке.

С Кручёныхом я познакомился тоже в конце двадцатых, потом лет сорок дружили. Он человек был замечательный, очень талантливый. Очень сложный, очень странный, с большими дефектами — но, конечно, личность. Он мне сам говорил, что в его жизни было очень много страшного.

— А когда вы познакомились с Мандельштамом?

— Тоже в 1928 году, и с ним, и с ней. Я жил одно время в Кунцеве у Багрицкого, и Мандельштам пришел туда с Зенкевичем. Потом он пригласил меня и Багрицкого к юмористу и шаржисту Адуеву. Там уже была Надежда Яковлевна. Потом мы так или иначе встречались. Он читал мне и Борису Лапину только что написанное «Путешествие в Армению», и Лапин сравнил эту вещь с Плинием, я помню, Мандельштаму очень понравилось. Лапин был талантливый поэт и прозаик. Он перестал писать стихи, что очень огорчило Аксёнова — он был в группе поздних «центрифугистов». Аксёнов говорил: «Вот, он занялся этой этнографической прозой и оставил поэзию». Аксёнов порицал его за это.

<…>

— Встречи и работа с какими людьми оказали на вас наибольшее влияние?

— На меня наибольшее влияние оказывали художники, а не поэты и филологи. Больше всего в понимании искусства я обязан Малевичу. С Татлиным я тоже очень дружил, причем скрывал это от Малевича. Они были врагами, и мне приходилось скрывать от каждого из них то, что я общаюсь с другим. К счастью, один из них жил в Москве, а другой — в Ленинграде. Татлин был человеком с чудовищным характером — маньяк, боялся, что у него украдут какие-нибудь профессиональные секреты. Однажды во время войны с Финляндией ко мне в Марьину Рощу приехала Ахматова. Квартира была коммунальная, она у меня жила, я в коридор выселился. Позвонил Татлин, и я сказал ему, что у меня Анна Андреевна, может быть, он нам покажет работы? Он нас пригласил к себе. Было затемнение, и мы в жуткую ночь, без электричества, в страшной грязи и слякоти добрались до Масловки. Я сначала поднялся в его мастерскую. Она находилась на последнем этаже, последняя дверь, чтобы мимо никто не проходил. Стучу — нет ответа. Анну Андреевну я оставил внизу, спустился, говорю: «Он, наверное, в квартире». Тогда я поднялся на шестой этаж, его квартира была в том же дворе,— тоже нет ответа. Я был в ярости, и мы поехали домой. Потом я решил, что он, вероятно, подумал, что Ахматова подсмотрит его профессиональные тайны. Я с ним прекратил знакомство. Кроме того, мы еще с ним работали над «Делом» Сухово-Кобылина. Он сделал один рисунок «Зал суда». Я не люблю театр, но чувствую его. Я сказал ему, что на рисунке скучно стоит стол, все будут видеть только спины: «Поставьте его по диагонали, как у Тинторетто». Он так и сделал, а потом уверовал в мои неслыханные способности. Я ему сказал: «Ну что вы, я же не занимался театром, вот Леонид Петрович Гроссман, он выпустил книгу и писал статьи по театру, и он будет очень хорошим консультантом». Через два дня звонок: «Что ты мне такое говно посоветовал?» Я говорю: «Как вам не стыдно, он уважаемый человек, профессор, во всяком случае не заслуживает такого отношения».— «Нет, он мне не нужен, плохой ты человек, не хочешь мне помогать». Мне пришлось расшифровывать ему символику «Дела», там ведь Варравин — исчадие ада, разбойник Варавва, которого выпустили вместо Христа. Работал с ним довольно долго. Он мне обещал, что со мной тоже заключат договор. Но, когда пришла комиссия и я там был, он про меня ничего не сказал. Я ушел и прекратил с ним знакомство.

Проходит полгода — он лукавая бестия был, как дети, хитрец был дьявольский,— звонок по телефону — меня. Я чудно узнал этот голосок: «Говорит Т-а-атлин»,— я молчу, тогда он произносит фразу: «Ну, знаешь, у тебя тоже характер». Я рассмеялся. Таким образом ссора прекратилась.

— Он завидовал Малевичу?

— Он его ненавидел лютой ненавистью и в какой-то мере завидовал. Они никак не могли поделить корону. Они оба были кандидатами на место директора Института художественной культуры. Малевич сказал: «Будь ты директором». Татлин: «Ну, если ты предлагаешь, тут что-то неладное». И отказался, хотя сам очень хотел быть там директором. Там всегда была распря, пока тот не уехал в Киев. Когда Малевич умер, его тело привезли кремировать в Москву. Татлин все-таки пошел посмотреть на мертвого. Посмотрел и сказал: «Притворяется».

— Когда вы познакомились с Малевичем?

— В 1928 году на вечере ОБЭРИУ. Тогда я со всеми познакомился — с Хармсом, с Введенским. Там был Туфанов, старый заумник, который оказал на обэриутов некоторое влияние. Пожилой человек, калека, горбатый, нелепой наружности, но любопытный человек. Вагинов присутствовал, но, по-моему, ничего не читал. Институт был практически ликвидирован, но еще там оставались вечера, последние вздохи этого института. Я был с Эйхенбаумом. И Малевич сидел там — очень важный. Он там жил во дворе этого института, другой вход со двора этого знаменитого дома Мятлева.

<…>

— О чем вы говорили в последние годы с Малевичем?

— На разные темы были разговоры, но, как всегда, об искусстве. Из русских художников он и Татлин больше всего любили Ларионова. Хотя они ссорились с ним, все ссорились. Малевич тоже поссорился с Ларионовым. Тем не менее они оба соглашались, что Ларионов — уникальный живописец.

<…>

— Кто из поэтов был ближе всего Малевичу?

— Он все-таки Кручёныха больше всего ценил. Он говорил Хлебникову: «Вы не заумник, вы умник». Нет, он очень ценил Хлебникова, но Кручёныха считал параллельным себе — беспредметник и заумник.

— Как Малевич относился к тому, что происходило в тридцатые годы?

— Хотя он очень бедствовал, но по натуре он был оптимист. Он пытался что-то делать, какие-то архитектурные проекты, какой-то соцгородок. И это где-то даже полуодобрялось, но из этого ничего не выходило. Он был очень волевой и настойчивый, хотя уже был болен тогда. Проект соцгородка он сделал на основе своих архитектонов. Даже хотел заняться утилитарной архитектурой, что не соответствовало его установкам. Он мне даже однажды сказал, что готов принять социалистический реализм, только с одной поправкой: чтобы это был художественный реализм.

<…>

— В тридцатые годы атмосфера постоянного давления со стороны властей и ощущение «закрытия искусства» не заставили Малевича и Татлина сблизиться между собой?

— Татлин продолжал ненавидеть его жуткой ненавистью, а Малевич относился к нему как-то иронически. <…> Татлин все-таки как-то приспосабливался — в театре работал, оформлял спектакли. Он не гнушался никакими пьесами, пусть даже преуспевающего автора, лишь бы была работа. Оформил более тридцати спектаклей и получил «заслуженного». А Малевич, когда еще закрыли Институт художественной культуры, был уже вполне «прокаженный». Он бездействовал, но ученики к нему приходили, и он по-прежнему был очень влиятельный. Но когда он умер и его хоронили любимые ученики — Суетин, Рождественский и другие, так на их лицах была и некоторая радость освобождения, потому что он все-таки их очень держал. Его присутствие изменяло их жизнь и биографию. Они, конечно, очень горевали, но они были уже не дети, и это была свобода от него. На его похоронах было очень много народу, ученики руководили церемонией. Гроб, сделанный Суетиным, был доставлен из Ленинграда в Москву, потом была кремация, похороны. Могилу потом потеряли, хотя рядом жили родственники. Мы как-то поехали с Рождественским, хотели найти, но там уже не было никаких примет, никаких ориентиров.

<…>

— А как Малевич общался со своими учениками? Это была коммуна? Близкие отношения?

— Нет, нет. Они к нему приходили, он читал им лекции. В Витебске обстановка была цеховая, они ежедневно общались в школе, он их учил. Но в Ленинграде это уже было не так. Он жил в этой ужасной квартире, они приходили общаться с ним. Но они уже сами были с усами, всему, чему надо, научились в Витебске. Больше всех Малевич ценил Суетина: у них было духовное родство. Чашник — верный малевичеанец, неплохой художник, очень близкий, но более подражательный. Суетин оригинальнее. Он прошел через супрематизм и пришел к очень своеобразным вещам. Как бы абстрактные фигуры с овалами, идущие от иконы. У него была изумительная серия слонов и в живописной трактовке, и в супрематической. <…> В двадцатых годах он делал скульптуро-живопись с рельефами. Замечательный рисовальщик, человек с диапазоном, уверенный в том, что он делает…

Он был любимым учеником, и Малевич о нем страшно заботился. Искал ему врачей. Мой друг Суетин был психопат, невыносимый человек с миллионом личных историй. Он меня этим изводил, приезжал ко мне на ночь, не давал спать, рассказывал об очередной трагедии. Когда он уже лежал в больнице, я пришел навещать его с рождественскими подарками. Меня не пускали, но я дал взятку, и его привели к нам в маленькую гостиную. Он подошел ко мне, потерся так и сказал виноватым голосом: «Ну, теперь я буду заниматься только искусством». А ему уже было пора умирать, уже было поздно.

Юдин был очень талантливым человеком. Он был далек от супрематизма, делал живописные вещи на кубистической основе. Он был очень образован, замечательный знаток различных систем в искусстве. Умница был необыкновенный, знал невероятно материал современного искусства. Он погиб на войне, через две недели его уже не было. Малевич не заставлял их всех быть супрематистами, он у каждого находил те элементы, которые тот должен развивать, чтобы быть самостоятельным художником.

Нина Коган была сначала ученицей Шагала в Витебске, а потом, как все, перебежала к Малевичу. Я познакомился с ней у Малевича в Ленинграде. Она общалась с Малевичем и с Митуричем, больше склоняясь к Малевичу. У нее была улыбка

блаженной — мишугене[4], юродивая, но вообще святая женщина. Бескорыстная, бессребреница, несчастная душа, кожа и кости, бегала везде как сумасшедшая, устраивала дела. Она потом вышла замуж за сумасшедшего, голодного художника Борисова[5]. Она его пожалела, но что она могла ему дать? Это была пара нищих того времени, деятельных и преданных искусству. Он был любопытный художник и делал интересные обложки, но ничего, кроме обложек, не умел делать, страшно бедствовал и всех ненавидел. Борисов сделал обложки к стихам[6] Хлебникова и к «Доскам судьбы»[7]. Шрифты — нарисованные, не как у Лисицкого, который пользовался наборными элементами. Митурич насчет его обложки к «Доскам судьбы» говорил, что этой хорошей обложке не хватает прозрачности. У меня сохранился экземпляр, где он навел штриховку, чтобы возникла прозрачность[8]. Я его не знал, он был странный человек, а у нее на лице всегда была радостная улыбка, словно ей известны какие-то тайны искусства. Я ей у Малевича сказал какую-то гадость по поводу издания Хлебникова, но она не сдавалась и продолжала блаженно улыбаться. Она умерла от голода во время блокады[9], да и он, наверно, тоже[10].

<…>

— Николай Иванович! Что такое «искусство двадцатых годов»?

— Это такой же миф, как «поэзия Серебряного века». Никакого искусства двадцатых годов не было. Это было искусство дореволюционное, все течения уже были созданы. Просто были еще живы художники-новаторы, они еще были не старые в момент революции. Пунин был изокомиссаром и покровительствовал левым. Он мне говорил, что про него написали тогда: «“Честные и старые интеллигенты перешли на сторону революции”,— а мне (Пунину) тогда было двадцать девять лет». Всё, что было сделано, было создано до революции, даже последнее, супрематизм, был уже в пятнадцатом году. В начале двадцатых годов они еще могли что-то делать, а когда кончилась Гражданская война, их сразу прекратили.

— Но всех этих людей привлекала возможность социального преобразования мира?

— Но в России это всё не состоялось. Нет, конечно, футуристы в быту хотели всё изменить, но это же была утопия. Малевич вначале пытался заниматься оформлением, но тогда было не до этого, Россия издыхала с голоду, он сам издыхал с голоду в Витебске. Организовать жизнь по законам искусства — это нереально. Правда, на Западе есть целые города и кварталы левой архитектуры. Но для кого это? Корбюзье строил виллы для богатых людей. Градостроительство изменилось, но жизни это не изменило. Я давно говорил, что любая социальная формация на Западе ближе к тому, что мы считаем социализмом. Индивидуум стал гораздо более свободным и защищенным, но никакой феерии в жизни создать все-таки не удалось.

Кроме того, к авангардистам обратились, потому что монументальные работы, оформление улиц, не могли быть выполнены старыми методами. Это могли только левые сделать, поэтому они и были мобилизованы. Правда, известная альтмановская площадь была оформлена очень плохо. Он просто забил площадь декорациями и бутафорией. Художник Альтман, по моему мнению, малоинтересный, раздутый, не живописец, довольно скучный график.

— Вы считаете, что русские художники были оторваны от общего мирового процесса?

— Искусство было интернациональным, как никогда, но все-таки национальный акцент был. Был русский примитив, на Западе это не так принято. Вот Ларионов — это примитив, лубок, икона. Так, как вывеску оценили в России, ее нигде не оценили.

— Почему был такой рывок в русском искусстве?

— Поиски национальных истоков, корней. Ларионов первый понял важность народного искусства и примитива.

<…>

— Вы считаете, что примитив и лубок, войдя в интеллектуальное искусство, и создали этот прорыв начала века?

— И расчистка икон очень повлияла. Чекрыгин был совершенно помешан на «Троице» Рублёва. Он говорил, что там такой голубой, которого не было в мировом искусстве. Икона и примитив изменили западное влияние, это столкнулось с кубизмом, и в результате появилось новое русское искусство, не эпигонское, а своеобразное. Малевич мне как-то сказал: «Ну, пусть я и слабее Пикассо, но фактура у меня русская». А оказался не слабее! Сейчас он вообще идет номером первым в мировом искусстве. У него был и гонор, но в то же время и какая-то скромность, он цену себе знал. Это был уже новый язык искусства, и новые системы в искусстве были интернациональные.

[4] На идише мишугене (עגושמ) означает «сумасшедший».

[5] Анатолий Александрович Борисов (1897–1935) — художник-график, конструктивист. В 1920–1921 годах учился во ВХУТЕМАСе у Александра Родченко по дисциплине «Графическая конструкция». Весной 1921 года вошел в учебную подгруппу при Рабочей группе конструктивистов Инхука. В 1924–1926 годах вместе с Ниной Коган иллюстрировал учебники для Центрального издательства народов СССР. Они поженились в 1926 году, а в начале 1930-х развелись.

[6] *Хлебников В.* Стихи. М.: Типография товарищества «Художественная печатня», [1923].

[7] *Хлебников В.* Отрывок из Досок судьбы. М.: Типография при фабрике «Свобода» треста «Жиркость», [1922–1923].

[8] Не все экземпляры издания были отпечатаны с обложкой авторства Анатолия Борисова, на которой ему удалось достичь эффекта прозрачности из-за наложения друг на друга трех слоев шрифтовых композиций, выполненных цветовыми пигментами разной интенсивности.

[9] Умерла в июне 1942 года в блокадном Ленинграде от заражения крови.

[10] А. Борисов умер в 1935 году в Ленинграде.

Малевич сейчас в Париже имел громадный успех, несмотря [на то,] что он не живописец, Маркаде привез мне огромный каталог[11] с огромным количеством ошибок. А Филонов провалился[12].

<…>

— Каково место Филонова в русском искусстве?

— Он не живописец, поэтому и провалился в Париже. Лисицкий тоже не живописец, но его космические построения заставили парижан отнестись к нему милостиво. А Филонов для них, наверно, что-то немецкое — экспрессионизм. Он феноменальный рисовальщик — невероятный. У него была такая маленькая работа, два мальчика в Гренобле, он потом ее раскрасил и испортил. Он вообще раскрашивал, он считал: главное — нарисовать, остальное приложится. Там были изображены два маленьких заморыша с чахоточными ножками. Гольбейн так бы не нарисовал. Он был маньяк, безумное существо, считал, что главное — нарисовать, остальное всё приложится.

— Вы с ним общались?

— Он даже написал обо мне в своем дневнике, о том, как мы с ним разговаривали. Я помню, последняя встреча была очень страшная. Его жену разбил паралич, она не выносила света. Они жили в общежитии на Макартовке. Мы стояли в коридоре и разговаривали, и вдруг она закричала диким голосом, и он пошел к ней. И, представляете, он умер от голода в блокаду, а она пережила его. Он сам себя изнурил голодом. Его жена была старше его на двадцать пять лет — рыжеватая, милая, опрятная и очень гостеприимная женщина[13]. Я пришел к ним, она испекла какой-то пирожок к чаю. Филонов сидит, не ест. Я ему говорю: «Павел Николаевич, что же вы?» — а он: «Я не хочу сбиваться с режима». Кроме того, была клюква с сахаром, она тогда стоила очень дешево и считалась немыслимым витамином. Он сказал: «Никому не говорите, что это целебная штука. Сразу всё расхватают»,— какой благоразумный! А у него на табак и на черный хлеб только и было — так он и жил. Сам был похож на своих персонажей: руки костистые, глаза маниакальные, очень слабый такой, волевое, одержимое существо. Сумасшедший, безумный маньяк. У него был один рисунок, почти беспредметный, колесообразные формы и конструкции. Даже невероятно, что человеческая рука такое могла сделать.

Филонов ценил Кручёныха, хотя он был ему чужой. Кручёных заказал ему рисунки к Хлебникову, и Хлебникову эти рисунки очень понравились. Вообще Филонов был любимым художником Хлебникова. Он написал портрет Хлебникова, и этот портрет пропал. <…> Было такое его стихотворение, у меня полный текст выписан, рукопись, которую я видел у Митурича, он мне показывал, пропала. А он мог только писать. Это был такой вулкан, этот небывалый гений с того света, сравнивать с ним кого-нибудь просто смешно, человек с космическим сознанием.

— А как возник Филонов?

— Он учился в Академии художеств и был там чужой совершенно. Совершил долгое путешествие по Европе — пешком, денег у него не было. Был во многих музеях. Ранние его вещи были странные, символические, сновидческие. Рисовал он в Академии так, что старик Чистяков обратил на него внимание. Он у него не учился, но тот приходил в его класс и спрашивал: «Что нарисовал этот сумасшедший Гольбейн?» Его работы были в Русском музее, а потом их отдали сестрам. У них были две маленькие комнаты, а работы огромные, накрученные на валики. Ходить там было негде, а музей брать не хочет. Тогда я пошел на страшную аферу. Я сговорился с ЦГАЛИ[14], чтобы они забрали все вещи, и они согласились. Тогда я пришел в администрацию Русского музея и сказал: «Через день работы уедут в Москву. Как это глупо, художник всю жизнь был связан с Ленинградом. Почему его надо отдавать в архив, где его заморозят, никто его никогда не увидит, а потом вам же это отдадут на хранение». В общем, я их уговорил, и работы не уехали в Москву. Я взял несколько вещей, устроил выставку в Музее Маяковского[15], а потом вернул.

<…>

— Николай Иванович, художник, эмигрируя, обычно сразу порывает с Россией?

— Кого вы имеете в виду?

— Архипенко, Сутина, Габо, Певзнера.

— Архипенко не эмигрировал, он уехал в 1908 году во Францию и там натурализовался. И вообще, скульптор, кубист международный, какие у него могут быть национальные признаки? До отъезда из России он был в дружеских отношениях с Малевичем. Они сдружились в Киеве, Архипенко ведь был украинцем. Сохранилась открытка Архипенки, присланная им Малевичу из-за границы, с изображением его ранней скульптуры — Адам и Ева, стоящие у дерева. Я думаю, потом переписка прекратилась, но эта открытка (очень дружеская, даже с обращением на «ты», а ведь Архипенко был

[11] *Marcadé J.-C.* Malévitch. Paris: Casterman / Nouvelles Editions Françaises, 1990.

[12] Первая зарубежная выставка произведений Павла Филонова проходила в Центре Помпиду в Париже с 15 февраля по 30 апреля 1990 года.

[13] Жена Филонова, Екатерина Александровна Серебрякова (Рина Соломоновна Тетельман), была старше мужа на 21 год, умерла от истощения спустя год после его смерти. Их квартира находилась в общежитии писателей имени Василия Голубева.

[14] Речь идет о Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), который с 1954 по 1992 год назывался Центральным государственным архивом литературы и искусства (ЦГАЛИ).

[15] Четвертая выставка художников-оформителей произведений Маяковского «Михаил Васильевич Матюшин (1861–1934). Павел Николаевич Филонов (1883–1941)» состоялась в Государственной библиотеке-музее В. В. Маяковского 28–30 декабря 1961 года и стала первой посмертной выставкой П. Н. Филонова в России.

моложе Малевича) была послана по следам свежей дружбы. Потом эта переписка прекратилась, но, когда он уехал, он сразу написал Малевичу.

Сутин уехал отсюда совсем молодым, он там стал художником, и это большой живописец.

...Певзнер — талантливый живописец и конструктор. Недаром он натурализовался во Франции... <...>

Здесь всех ждала веревка, но, как сказала Ахматова, настоящему поэту нужен воздух бедствий.

— А вы встречались с Ларионовым?

— Нет, я с ним не виделся, они уехали отсюда в 1915 году и никогда после сюда не приезжали. Но он узнал о моем существовании еще в 1957 году, прочел какую-то мою работу, включил мою статью в свой каталог. Он прислал мне с Лилей Брик свои каталоги с милыми надписями, на одном даже собачку нарисовал. И еще они передали мне каталоги Наталии Сергеевны, она тогда еще была жива.

Лиля ему сказала, что я считаю его самым великим художником в мире. Я устроил выставку[16] через год после его смерти, немножко не дотянул.

<...>

— Николай Иванович, выставки[17], которые вы организовали в Музее Маяковского, явились одним из самых важных факторов новой культуры шестидесятых годов. Два главных фактора, повлиявших на развитие нового русского искусства, — это фестиваль, когда привезли новое западное искусство, и эти ваши выставки.

— Они были заблаговременные и провидческие. Тогда это искусство было под запретом, и это был риск. Последнюю выставку (Шагал, Розанова, Якулов, Татлин, Родченко...) запретили. Выставка уже была повешена, и ее не разрешили открыть. Пришла комиссия из м[инистерства] к[ультуры], меня чуть не арестовали. Это была провокация директорши, она устроила выставку наверху и сказала, что провалится пол, поставила милиционера и никого не пускала.

— Но все-таки она была единственной, которая согласилась делать эти выставки?

— Потом уже только делала вид. Когда была выставка Ларионова, она была в отпуске, и выставка продолжалась целых семь дней.

Эти выставки были открытием всей этой культуры. Была выставка Матюшина с Филоновым, Татлина с Малевичем, Гуро с Эндером, Ларионова, две выставки Чекрыгина.

— Как вам это удалось?

— Силой убежденности. Нашаманил. Из Третьяковки я попросил восемнадцать вещей Ларионова, две самых левых, их не дали. В Третьяковке меня ненавидели, они же своим сотрудникам этих вещей не показывали, это же всё из фондов. Они дали мне шестнадцать вещей, я хотел было позвонить в министерство культуры, а потом решил: черт с ним, они могут вообще всё отменить. На эти выставки из других городов приезжали. У меня же сохранилась книга отзывов. После закрытия выставки Ларионова мне звонят из «Правды»: «Мы получили массу писем из провинции от людей, которые хотят видеть эту выставку. Может, вы ее продлите?» Я сказал: «Я ее продлю на три дня, и вы еще получите письма».— «Так что же делать?» — «А введите работы Ларионова в экспозицию Третьяковской галереи».

У меня уже выработалось шестое чувство. На выставке Ларионова я пришел в музей в восемь часов утра, снял все работы, всю выставку повалил на пол. Проходит час, и является комиссия из м[инистерства] к[ультуры]. Я говорю: «Выставка уже снята, ничего особенного не было». Показываю несколько работ, они стоят с кислыми лицами: все-таки опоздали, не увидели выставку на стенах.

— А как вам удалось получить работы Ларионова из запасников Третьяковки?

— Тогда приехала вдова Ларионова. Министерство культуры обещало ей устроить выставку Ларионова. Она пришла ко мне и сказала, что то, что я собираюсь устроить маленькую выставку Ларионова, может помешать устройству ее выставки. Я ей сказал, что моя камерная выставка не может никому помешать, и она успокоилась. А выставку ей не устроили. Она собиралась подарить работы Гончаровой, которую страшно ненавидела. После отказа делать выставку она была страшно разъярена и решила ничего не дарить. Тогда я позвонил в министерство культуры и сказал, что если они мне дадут работы из фонда и я устрою выставку, то вдова Ларионова подарит им работы. Фурцевой тогда не было, был какой-то то ли Попов, то ли Петров, и он дал разрешение. Когда я пришел отбирать из фондов работы, у них глаза вылезли, они их своим сотрудникам не показывают. Ругали меня не только в спину,

[16] Восьмая выставка художников-оформителей произведений Маяковского «Михаил Ларионов (1881–1964). Наталия Гончарова (1881–1962)» состоялась в Государственной библиотеке-музее В. В. Маяковского 23–30 сентября 1965 года.

[17] Выставки, организованные Николаем Харджиевым под безопасным общим заглавием «Художники-оформители произведений Маяковского» в музее «пролетарского» поэта, открывали для московской публики запрещенный мир русского авангарда, пусть и всего на несколько дней.
Состоялись следующие выставки: Василия Чекрыгина (в апреле 1957-го были показаны 120 его рисунков), Эля Лисицкого (18–19 ноября 1960), Густава Клуциса (21 апреля 1961), Михаила Матюшина и Павла Филонова (28–30 декабря 1961), Владимира Татлина и Казимира Малевича (19–21 апреля 1962), Василия Чекрыгина (24–26 декабря 1964), Варвары Степановой (18–20 марта 1965), Елены Гуро и Бориса Эндера (10–12 июня 1965), Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой (23–30 сентября 1965), Павла Филонова, Ольги Розановой, Казимира Малевича, Владимира Маяковского, Давида Бурлюка, Владимира Татлина, Марка Шагала, Александра Родченко (10 ноября 1965), Велимира Хлебникова (11–13 ноября 1965), Георгия Якулова, Владимира Татлина, Ольги Розановой, Марка Шагала, Александра Родченко (27–31 января 1967).

но и в лицо даже. А я взял и показал шестнадцать прекрасных холстов Ларионова. А вдова подарила Третьяковке «Четырех святителей» Гончаровой[18], натюрморт и еще что-то. Они на мне хорошо заработали. А потом она подарила кучу пастелей Гончаровой музею Пушкина[19], и они даже устроили выставку — это были ее ранние реалистические пастели, хорошие, но ничего левого там не было.

Обо всех этих выставках писали за границей. Были изданы пригласительные билеты, каталогов тогда издать было невозможно. Во всех библиографиях Ларионова указывается выставка в Музее Маяковского и отмечено: «Без каталога». На выставке Филонова был посол Израиля Харэль, был посол Канады, вообще приходили послы и дипломаты. Нина Кандинская приехала в Москву и позвонила мне. Я очень растерялся, и она сказала, что я, наверно, думаю, что меня разыгрывают, и пригласила меня в гостиницу пить кофе. Я сказал, что не могу, демонтирую выставку, и она приехала на выставку Филонова, и ей очень понравилось.

<...>

— Николай Иванович, что для вас сейчас самое главное в искусстве двадцатого века?

— Величайший Хлебников — это такое уникальное явление, равного которому нет в литературе ни одного народа, такие поэты рождаются раз в тысячу лет. В искусстве одного назвать невозможно, как живописца я больше всего люблю Ларионова. Малевич, конечно, цветописец. Татлин все-таки вышел из искусства, в живописи он не может состязаться с Ларионовым, все-таки недотягивал. У него одна вещь висела в квартире — «Яблоневый сад» Ларионова. Он мне говорил: «Видишь?» — «Вижу». Ну, конечно, Ларионов, Татлин, Малевич — главная тройка русская.

— Николай Иванович, а как вы пришли к Хлебникову?

— Я был лефовец, был связан с футуристами. Хлебников был для нас первым номером. Потом он очень плохо издан был. Я был занят текстологией, мне хотелось перевести его на русский язык. Он так искажен в пятитомнике[20], что там нет ни одного правильного текста. Моя цель была собрать неизданные тексты и дать установку для будущего полного собрания сочинений, которое, кстати, до сих пор не издано. Вышел сейчас толстый том[21] — это ужасный хлам, чудовищная работа. Там такой Парнис, этот аферист вовлек в эту историю все-таки лингвиста Григорьева, который опозорил себя, потому что это чудовищное издание вышло через много лет после пятитомника Степанова, но через столько лет надо было приступить к изданию во всеоружии, умея и имея возможность исправить все ошибки Степанова. А они их повторили. Они пишут в предисловии, что это дело будущего. Но сейчас, через шестьдесят лет после издания, будущее уже настало. Так что это спекуляция на юбилее. К юбилею, кроме этого тома, вышло еще несколько мелких книжек[22] Хлебникова, все они никуда не годятся. Это всё спекуляция.

— Почему это происходит?

— Это требует адской текстологической работы, кроме меня ее никто не в силах сделать. Я работаю над этим много лет, но мне не дали возможности издать. Издательства не шли на мои условия, хотели издать что-то для читателя, а я хотел, чтобы вся моя текстологическая работа была видна. У меня готова вся хлебниковская текстология. Вы видите все эти папки — это всё хлебниковская текстология. Не установлены правильные тексты, текстологическая работа требует громадного знания материала. Но я боюсь, что мне не суждено это увидеть изданным. «Хлебников, он такой сложный, в нем есть всё»,— сказал мне Мандельштам, прощаясь, когда он уезжал от меня в последний дом отдыха, где его арестовали. Я ему тогда дал почитать том Хлебникова. Потом, в шестидесятых годах, мне попалась книга Веберна о Бахе, где он сказал: «В Бахе есть всё»[23]. Это, конечно, разобщено во времени, но правильно.

<...>

— А вы работали с Кручёных?

— Мы дружили сорок лет, бесконечно ссорились и не могли расстаться друг с другом. Очень дружили.

В Италии вышел сборник, где я напечатал воспоминания приятельницы Кручёныха Ольги Николаевны Ситницкой. Она передала мне свои воспоминания, чтобы я когда-нибудь их напечатал. Она умерла, и вот я их опубликовал, немножко подредактировав. Там была такая скоропись, я кое-что расшифровал, но они остались неприкосновенны. В предисловии я вскользь пишу о своей дружбе с Кручёныхом. Это дневник очень интересный, охватывающий целое двадцатилетие,

[18] Речь идет о тетраптихе Наталии Гончаровой «Евангелисты» (1911), который сейчас находится в Государственном Русском музее, куда поступил в 1966 году из Министерства культуры СССР из Москвы как дар А. К. Томилиной-Ларионовой.

[19] Речь идет о Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

[20] Собрание произведений Велимира Хлебникова: в 5 т. / под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, [1928]–1933.
Т. I: Поэмы / ред. текста Н. Степанова. 1928.
Т. II: Творения 1906–1916 / ред. текста Н. Степанова. 1930.
Т. III: Стихотворения 1917–1922 / ред. текста Н. Степанова. 1931.
Т. IV: Проза и драматические произведения / ред. текста Н. Степанова. 1930.
Т. V: Стихи, проза, статьи, записная книжка, письма, дневник / ред. текста Н. Степанова. 1933.

[21] *Хлебников В.* Творения / общ. ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова; сост., подготовка текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М.: Советский писатель, 1986.

[22] *Хлебников В.* Ладомир / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Р. В. Дуганова. Элиста, 1984; *Его же.* Стихотворения и поэмы / сост., подгот. текста и примеч. Р. В. Дуганова. Волгоград, 1985; *Его же.* Ладомир: Поэмы. М.: Современник, 1985.

[23] Точная цитата: «Всё, что появилось после Баха, было подготовлено уже здесь». Цит. по: *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма / сост. и ред. М. С. Друскина и А. Г. Шнитке; пер. с нем. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 37.

даже двадцать пять лет. Там и письма ее, и стихи. Ситницкая была поэтессой, даже Пастернак ей что-то милое сказал. У нее был роман с Кручёныхом, потом кончился, но это не испортило их отношений. И она до конца жизни ему помогала. Жила она в ужасных условиях, в какой-то деревне под Москвой у своей бывшей домработницы. Я хотел, чтобы Кручёных ее прописал у себя, оформил с ней брак, но он не соглашался, так как был очень суеверен. Она была христианка, почитательница [философа Н. Ф.] Фёдорова. Ее отец был фёдоровцем, кроме того они дружили с поэтом Горностаевым, который под разными псевдонимами (Остромиров и др.) писал о Фёдорове. Я этого Остромирова знал хорошо, меня с ним еще Багрицкий познакомил. Он был потом репрессирован и погиб в ссылке, не знаю, умер своей или не своей смертью[24].
<…>

— Что вы думаете о будущем культуры вообще и русской в частности? Или начало двадцатого века закрыло на долгие годы возможность второго взрыва культуры?

— Во всяком случае, второго такого расцвета быть не может.

Сейчас кое-кто пытается назвать начало века серебряным веком русской поэзии. Это миф, выдумка, очень глупая. Это определение принадлежит поэту-символисту Пясту, который применил это к поэтам второй половины девятнадцатого века — Фофанову и другим. Это был упадок поэзии, до символизма, после шестидесятых годов. Были, конечно, явления замечательные, как Случевский, но пушкинский и некрасовский — разночинский — периоды поэзии были сильнее. Он и придумал название: серебряный — это все-таки не золотой. Потом это подхватил Сергей Маковский, который выпустил свои воспоминания в эмиграции. И так как сам он был поэт второстепенный, то перенес это на поэзию двадцатого века, которая была самым настоящим золотым веком русской поэзии начиная с символистов, акмеистов, футуристов и обэриутов, которые состоялись невероятно каким образом,— неслыханный, небывалый расцвет русской поэзии, которого не было даже во времена Пушкина.

— В чем невероятность появления обэриутов?

— Осуществилось целое важное течение в русской культуре, а ведь их никто не печатал, самиздата не было, никаких распространений рукописных не было. <…> Введенский халтурил в детской литературе: ужасные книжки писал, хороших очень мало. Был картежник, игрок, ему нужны были деньги, и он дико халтурил, но не в поэзии. А Хармс, кажется, написал всего шесть детских книг, и очень хороших — он не любил этого, но не мог писать плохо. <…> …Хармсу предложили пересказать «Дон Кихота». Я жил тогда у Хармса, он должен был пойти заключить договор. Мы договорились после этого встретиться, чтобы пойти обедать. Я спрашиваю у него: «Ну как, заключили договор?» Он отвечает: «Нет».— «Почему?» — «Знаете, на Сервантеса рука не поднимается».

— А что за человек был Хармс?

— Ослепительный! Непредсказуемый волшебник. Я видел многих замечательных людей, но он у меня на первом месте. Он был сама поэзия.

<…>

Такие люди, как Хармс, рождаются очень редко. Введенский тоже был замечательный человек. Его «Элегия» — это гениальное, эпохальное произведение. Он был непутевый, распутник, безобразник, никогда не смеялся, улыбался только.

<…>

— Николай Иванович, кто был для обэриутов «главными» поэтами в русской поэзии?

— Главное было — отрицание всей предшествующей поэзии. Они ведь были совсем другие — это алогизмы и вообще совершенно другая система. Хлебникова они, конечно, ценили, некоторые бурлескные вещи вроде «Шамана и Венеры», «Маркизу Дэзес». Я сказал Введенскому: «Вы аристократического происхождения, вы происходите от “Маркизы Дэзес”», он сказал: «Да».

Но ближе им был все-таки Кручёных, они его очень почитали, особенно Введенский. Он знал, что я дружу с Кручёныхом, и попросил его с ним познакомить, сам не отваживался прийти к нему. И вот весной 1936 (?) года мы пошли с ним к Кручёныху. Кручёных знал, что есть такие обэриуты, но вел себя очень важно, что ему было несвойственно. Но странно, что такой наглец и орел-мужчина, как Введенский, вел себя как школьник. Я был потрясен, не мог понять, что с ним случилось. Введенский прочел не помню какое, но очень хорошее свое стихотворение. А потом Кручёных прочел великолепное стихотворение девочки пяти или семи лет и сказал: «А ведь это лучше, чем ваши стихи». И вообще он был малоконтактен. Потом мы ушли, и Введенский сказал мне грустным голосом: «А ведь он прав, стихи девочки лучше, чем мои». Надо знать гордеца Введенского, чтобы оценить всё это.

— Николай Иванович, за вами не появилось следующее поколение? Потом была пустыня?

— Абсолютная пустыня и в ней отдельные отшельники! Были небездарные люди. В конце концов, что такое искусство? Что рубль, что пятак — были бы настоящие! Пятаки были, их презирать не нужно, но погоды они не делали. Это не было новым течением, а в двадцатом веке всё приходило течениями. Были отдельные способные люди.

— Распался круг?

— Да ничего не было — был Союз писателей, просто служащие, бюрократизм пронизал всё и вся. Оглядки, цензура, да и сами занимались цензурой. Только бы не проглядеть. Талантливые люди были менее талантливы, чем могли быть.

— А в шестидесятые годы появившееся новое послесталинское поколение имело что-то общее с вашим по культуре и по таланту?

— Мне кажется, ничего крупного по-настоящему не было, явления не было. Того не переплюнули. Конечно, были люди, которые имели отношение к прошлому и что-то пытались сделать. Были все-таки талантливые люди. Но такого количества стихопишущих графоманов, как в России, нет нигде, и это совершенно часто затемняет картину.

— То есть в шестидесятые годы ничего нового не появилось?

— Ничего равноценного тому, что было. Недаром возник такой культ Малевича. Новые должны были отрицать и Малевича, и Татлина — гнать их к чертовой матери! Моя дружба с Хармсом окончательно закрепилась, когда мы были у моего друга Вольпе в квартире Чуковского. Сначала мне в другой комнате Маршак морочил голову, потом мы вышли, и Вольпе мне с возмущением говорит: «Вот Даниил Иванович утверждает, что Блок никуда не годится!» Вольпе занимался символизмом, обожал Блока. Я говорю: «Так что ж вас удивляет? Не отрицая, ничего нового создать нельзя». И Хармс мне подмигнул одним глазом. Так началась дружба.

— Так вы считаете, что не только не произошло взрыва, но они взяли на вооружение то, что произошло в начале века, и это окончательно их нивелировало?

— Конечно, но, с другой стороны, это понятно: многого не знали, жажда узнать — в этом ничего плохого нет. Не стали большими поэтами, зато появился целый слой грамотных людей. Ведь вот обэриутов мало знали в их время. Это ведь редчайший случай — реализовалось целое течение, не напечатав (кроме Олейникова) ни одной строчки.

— Но на следующие поколения именно обэриуты оказали самое большое влияние?

— Потому что они были последним великим течением, а потом, наше время такое дыр-бул-щылное, что система обэриутов — это эпохальная тенденция. Установка дана, ключ ко времени. А еще раньше — Кручёных. Это еще Гиппиус поняла, хотя и ненавидела, и в семнадцатом году написала: «Есть формула — дыр-бул-щыл»!

[24] А. Горностаев, А. Остромиров — псевдонимы поэта и русского космиста Александра Горского. Был арестован четыре раза, впервые в 1927 году по обвинению в создании «небольшой группировки так называемых “фёдоровцев”», «пропаганде “реакционного учения Фёдорова”» и «сношениях с антисоветской эмиграцией для использования религиозных настроений верующих в антисоветских целях», но освобожден спустя два месяца. В 1929 году арестован в связи с делом о кружке «Воскресение» и заключен в исправительно-трудовой лагерь сроком на 10 лет. В 1937 году он был досрочно освобожден за «ударный труд на строительстве Беломоро-Балтийского канала». Однако в феврале 1943 года произошел последний, четвертый арест Горского. Умер в августе этого же года в тюремной больнице. Был реабилитирован в 1999 году.

List of illustrations

1.
Valentin Serov
Vitaly Komar and Alexander Melamid.
In the window — Viktor Skersis and
Gennady Donskoy.
Before 1977
Black and white film negative
Valentin Serov Archive, Moscow

2.
Vladimir Mayakovsky
Sketches. Museum. 1919–1922
Pencil, pen and ink on paper
50.5 × 25.7
Vladimir Dahl Russian State Literary
Museum, Moscow
ГЛМ КП 55694

3.
Valentin Serov
Photo documentation of the Gnezdo
Group's action *The First Auction
of American Souls* in the framework
of Vitaly Komar and Alexander
Melamid's project *We Sell and Buy Souls*.
Mikhail Odnoralov's workshop
May 19, 1979
Black and white film negative
Valentin Serov Archive, Moscow

4.
Vitaly Komar and Alexander Melamid
Cage for the Soul. Object from the
project *We Sell and Buy Souls*. 1978
Ready-made object (wood, metal),
rope, paint
16 × 23.6 × 13.3
State Tretyakov Gallery, Moscow
Inv. НВФ-7095/4

5.
Vitaly Komar and Alexander Melamid
Certificate for Andy Warhol's soul.
Object from the project *We Sell and Buy
Souls*. February 6, 1979
Ink on paper
13.9 × 21.6
Collection of Alena Kirtsova, Moscow

6.
Cover of Vasilisk Gnedov's book *Death
to Art*: *Fifteen (15) Poems* with a preface
by Ivan Ignatyev.
Saint Petersburg, 1913
Letterpress on pink paper
26 × 17.2
Vladimir Mayakovsky State Museum,
Moscow
Inv. РФ-1831

7.
Photo documentation of a performance
by the Gnezdo Group *An Attempt to See
Oneself in the Past and Future* from the
series *Nonfunctional Art*. 1977
Digital copy
Victor Skersis Archive, Moscow

8.
Photo documentation of Nadezhda
Stolpovskaya's performance *A Place
for Memories* in Mikhail Odnoralov's
workshop. 1978
Digital copy
Yuri Albert Archive, Moscow

9.
Photo documentation of Yuri Albert's
performance *Yu. F. Albert Gives All
the Heat He Produces to People* in Mikhail
Odnoralov's workshop. 1978
Digital copy
Yuri Albert Archive, Moscow

10.
Rimma Gerlovina
Fortune-Telling Device. 1976
Cardboard, fabric, paper
30 × 30 × 30
Archive of Rimma Gerlovina and
Valeriy Gerlovin, New York

11.
Photo documentation of Rimma
Gerlovina and Valeriy Gerlovin's
performance *Quiz* in Bykovo. 1977
Participants (from left to right):
Ivan Chuikov, Evgenia Chuikova,
Vyacheslav Sokhransky, Leonid
Sokhransky, Rimma Gerlovina, Oleg
Yakovlev, Galina Malik-Chuikova,
Valeriy Gerlovin, Mariza Torchia, and
Alexander Urusov
Digital copy
Archive of Rimma Gerlovina and
Valeriy Gerlovin, New York
Published in the *A–Ya* Journal, 1979,
No. 1, p. 20

12–13.
Igor Makarevich
From the series *Choosing a Goal*. 1977
Gelatin silver print on photographic
paper
3 / 6
60 × 40
Anton Kozlov Collection, Moscow
Published in the *A–Ya* Journal, 1981,
No. 3, p. 34

14.
Unknown photographer
Natalia Goncharova in Futuristic
Makeup. Moscow, 1912–1913
Black and white photo on photographic
paper
14.1 × 9.8
Vladimir Dahl Russian State Literary
Museum, Moscow
ГЛМ КП 50952/1363

15.
Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin
Real (Reality). 1989
Colour print on paper
60 × 50
MIRA collection, Moscow

16.
Photo documentation of Vitaly Komar
and Alexander Melamid's action
*Eating the Truth. «Press» Meatballs
(from the newspaper «Pravda»)*. 1975
Photographer Valentin Serov
Digital copy
Vitaly Komar Archive, New York

17.
Valentin Serov
Photo documentation of the
performance *Contraction of Continents:
Restoration of Gondwana* by the Gnezdo
Group. 1977
From the series *Nonfunctional Art*
Black and white film negative
Valentin Serov Archive, Moscow
Published in the *A–Ya* Journal, 1982,
No. 4, p. 5

18.
Andrei Monastyrski
Cannon. 1975
Photographer George Kiesewalter
Digital copy
Andrei Monastyrski Archive, Moscow

19.
SZ Group (Victor Skersis and Vadim
Zakharov)
Photo documentation of the action
Cutting a Stream of Water. 1981
From the series *Protection and Self-
Defence Lessons from Things* (1981–1982)
Black and white photo on photographic
paper
18×23.7
Archive of Margarita Masterkova-
Tupitsyna and Viktor Agamov-Tupitsyn
Archive of the Garage Museum of
Contemporary Art, Moscow
MVT-VI.B.1–1981-F7104

20.
Karl Bulla
Artist Kazimir Malevich with friends.
From left to right: Pavel Filonov,
Mikhail Matyushin, Aleksei
Kruchenykh, Kazimir Malevich, and
Iosif Shkolnik. Saint Petersburg, 1913
Gelatin silver print on photographic
paper
20.5 × 17.8
Multimedia Art Museum, Moscow
Inv. ФI-903

21.
Unknown photographer
Aleksei Kruchenykh. 1930s
Gelatin silver print, pencil, and
autograph on photographic paper
9 × 5.9
Vladimir Mayakovsky State Museum,
Moscow
Inv. Ф-560

22.
Photo documentation of Gnezdo Group's
action *Eating*. 1978
Photographer Valentin Serov
Digital copy
Victor Skersis Archive, Moscow

23.
Mukhomor Group
Absenteeism. Moscow
(Dedicated to Sven Gundlakh). 1981
Folder MANI #3, envelope 20
Black and white photo on photographic
paper
27 × 19
Elena Kuprina-Lyakhovich Collection,
Moscow

24.
George Kiesewalter
Photo documentation of a performance
by the group Central Russian Upland
in the framework of the action
Steamboat-87, organized by the
Avantgarde Club. 1987
Digital copy
George Kiesewalter Archive
Archive of the Garage Museum
of Contemporary Art, Moscow
GK_F267

25.
Valentin Serov
Photo documentation of the
performance by Mikhail Chernyshov
and Boris Bich *Doubling-I* in Vorontsov
Park. 1976
Black and white film negative
Valentin Serov Archive, Moscow
Published in the *A–Ya* Journal, 1982,
No. 4, p. 11

26.
Photo documentation of the exhibition-
event *Victories over the Sun* in the
APTART Gallery. Performance *Seeds*
by the TOTART Group (Natalia
Abalakova and Anatoly Zhigalov).
September 1983
Photographer Alik Ryabsky
Digital copy
Anatoly Zhigalov Archive, Moscow

27.
Vera Shekhtel
Portrait of Vladimir Mayakovsky. 1913
Colour pencil and watercolour on paper
12.5 × 7
Vladimir Mayakovsky State Museum,
Moscow
Inv. Г-1450

28.
Nal (Nikolai Ilyin)
Futurism in the Village.
1914 Watercolour on paper with
watermarks («1913»)
30.5 × 25.2
Vladimir Dahl Russian State Literary
Museum, Moscow
ГЛМ КП 754

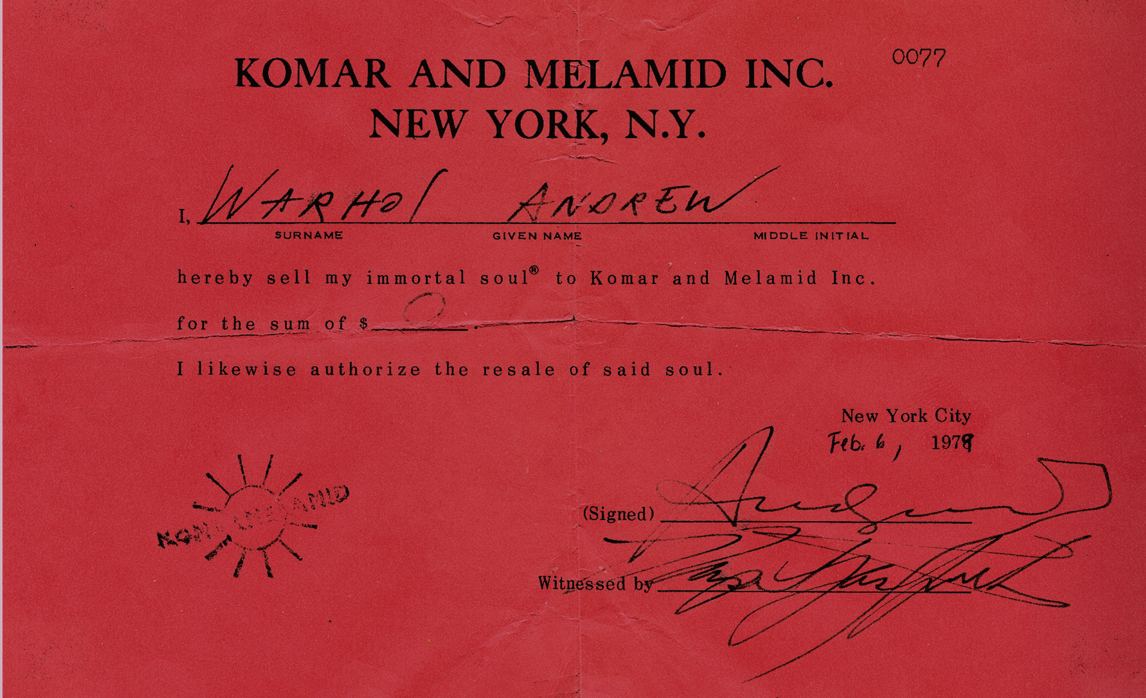
29.
Aleksei Kruchenykh (autograph),
Aleksei Morgunov (drawing)
He who stole everything will steal
the spoon, too, but not vice versa.
Sheet from the album *Autograph
Notebook*. 1915
Graphite and red pencils, red ink,
manuscript, and imprint with
typesetting stamps on beige paper
13.3 × 13.5
Vladimir Mayakovsky State Museum,
Moscow
Inv. РД-6274/84

30.
Photo documentation of the action
The Futurists Go to Kuznetsky. July 23,
1992
Photographer Igor Mukhin
Digital copy from the author's negative
Courtesy of the author



В оформлении обложки
использованы иллюстрации
№ 5, 14, 17, 20, 29 из тетради № 6

а также
Игорь Макаревич
Из серии «Выбор цели». 1977
Тираж 3/6
Фотобумага, серебряно-
желатиновая печать
60 × 40
Коллекция Антона Козлова, Москва


0077

KOMAR AND MELAMID INC.
NEW YORK, N.Y.

I, WARHOL ANDREW
SURNAME GIVEN NAME MIDDLE INITIAL

hereby sell my immortal soul® to Komar and Melamid Inc.

for the sum of $ 0 .

I likewise authorize the resale of said soul.

New York City
Feb. 6, 1978

(Signed) ____

Witnessed by ____



УДК 7.036
ББК 85.03(2)6

Р17 **Разговоры на бумаге. О наследии русского авангарда и о неофициальном искусстве 1970–1980-х на страницах журнала «А–Я»** : в семи тетрадях. — Москва: Центр «Зотов»; Музей AZ, 2025.
№ 6 : **«Пора искусству вторгнуться в жизнь»: возвращение перформанса.** — 32 с. : ил.

ISBN 978-5-6050376-3-7

АНО «Центр Зотов конструктивное пространство»
Москва, Ходынская улица, д. 2, стр. 1
+7 (800) 350-86-20
e-mail: info@centrezotov.ru
www.centrezotov.ru

Подписано в печать 30.09.2025
Формат 60 × 90/8
Тираж 500 экз.
Заказ № 41538

Отпечатано: Бюро Уникальных Книг
Москва, Староалексеевская улица, 5
www.b-u-k.ru
+7 (495) 81-86-256





ISBN 978-5-6050376-3-7

9 785605 037637 >